كلمة أولى

يضم هذا العدد الجديد من مجلة فصول ملفا زاخرا بالأبحاث المبتكرة والدراسات المعمقة حول الخيال العلمي في الأدب. وهو فيما أظن أوفى ما يجده القارئ المهتم والمتابع للحركة النقدية في عالمنا العربي عن هذا النوع الأدبي. بل ربما كانت فصول بهذا الملف هي أول دورية عربية متخصصة في النقد الأدبي تتناول هذا الموضوع البالغ الأهمية والذي يعالج العلاقة بين الخيال بوصفه نشاطا مركزيا في الذهن البشري من جهة، وبين العلم والأدب من جهة ثانية، والرؤية المستقبلية لوضع الجنس البشري في هذا الكون، والثورة التكنولوجية التي نعيشها بحلقاتها المتتابعة، وآخرها ثورة الاتصالات والمعلومات التي يعيشها العالم في الوقت الحالي.

فمنذ الفيلسوف اليوناني أفلاطون، وربما قبله، حتى الطفرة العلمية الهائلة في عصرنا الحديث، والعقل الإنساني لم يكف عن "الحلم" بمستقبل أفضل، والسعي نحو حياة اجتماعية أكثر إنسانية وأرقى في التعامل بين البشر. لكن العلم سلاح ذو حدين يمكن أن يضر كما يمكن أن ينفع ويدمر كما يبني. وعن هذه القضايا يتحدث كتاب وأدباء الخيال العلمي ويطرحون تصوراتهم وأفكارهم حول مستقبل المجتمع الإنساني.

وهذا العدد من فصول يهتم بهذه القضايا من خلال الدراسات المستفيضة حول الإنتاج الأدبي في الخيال العلمي، وحول موضوعات غيرها احتوتها الأبواب الأخرى في هذا العدد المتميز والذي أتوقع أن يكون الإقبال عليه كبيرا، تماما كما كان الحال مع الأعداد السابقة من فصول والتي تتميز دائما بالجدة والحيوية والتوافق مع اهتمامات الباحثين العرب وتطلعاتهم نحو المزيد من الاشتباك مع قضايا الراهن والمستقبل.

وتحية واجبة للأستاذة الدكتورة هدى وصفي رئيسة التحرير، وللزملاء في هيئة تحرير مجلة فصول، لما يبذلونه دائما من جهد علمي يحقق شروط الإبداع والتطلع نحو المستقبل في إطار مشروع ثقافي يجمع مجتمعاتنا العربية ويدفعها نحو تأسيس مشروع حضاري يجعل منها إحدى البؤر الفاعلة والمنتجة للإبداع الإنساني في مختلف مجالات المعرفة.

ناصر الأنصاري

افتتاحية

في هذا العدد من مجلة فصول نحتفي بأدب الخيال العلمي وبالموقف النقدي منه تنظيرا وتطبيقا. هذا النوع الأدبي الذي لم يحظ بعدُ بالاهتمام الكافي لدى تيارات النقد الأدبي في بيئاتنا الثقافية العربية على اختلافها، على الرغم من الانتشار الواسع لنصوصه الإبداعية التي أخذت طابعا شعبيا لدى الشباب خاصة. لذا خصصنا ملف هذا العدد للمعالجات النقدية لنصوص هذا النوع، والروائية منه بوجه خاص.

وقد نبتت فكرة هذا الملف من الحوار مع الأصدقاء النقاد والباحثين في المغرب، وهذا دأب مجلة فصول واستراتيجيتها منذ صدور عددها الأول في أكتوبر 1980، في طرح القضايا النقدية وتفعيل العمل الثقافي واستكشاف المناطق الجديرة بالبحث والمناقشة في حياتنا النقدية.

وأدب الخيال العلمي يشكل ملمحا مائزا لأدب القرن العشرين وتيارا أصيلا متجددا في الإبداع الروائي على وجه الخصوص، فمنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قرن الاكتشافات والنظريات العلمية، ومنها نظرية التطور أو النشوء والارتقاء، حدثت ثورة فكرية وقطيعة معرفية وانقلاب في رؤية الإنسان لتاريخه، وانشغل خيال الفلاسفة والأدباء في طرح تصوراتهم عن مستقبل الإنسان بعد أن أصبح يقف على قمة هرم التطور، فالرؤية المستقبلية تطرح إمكانية ظهور السوبرمان. وفي إنجلترا، بعد صدور كتاب أصل الأنواع، تكونت الجمعية الفابية التي كان من أبرز أعضائها برنارد شو الذي كتب "الإنسان والسوبرمان"، وهـ. ج. ويلز صاحب الإسهام الأكبر في كتابة الخيال العلمي. وكان المفكر المصري سلامة موسى من أعضاء الجمعية الفابية أيضًا وكتب سنة 1926 "أحلام الفلاسفة" وفيه يوتوبيا مصرية باسم "خيمي" وهو الاسم الفرعوني لـ "مصر"، وتدور أحداثها في سنة 3105 . وبذلك يكون سلامة موسى هو أول كاتب عربي كتب في هذا النوع الأدبي؛ مما يدعو إلى مراجعة تاريخ الإبداع الروائي العربي وضرورة تصحيح معلوماتنا عن بعض حلقاته.

انشغل أدب الخيال العلمي بمعالجة قضية مستقبل الإنسان على كوكبنا الأرضي في ظل التقدم العلمي والتكنولوجي المتسارع وغير المسبوق، وطرح التساؤل عن إمكانية بلوغ الكائن البشري مستوى من الحياة أفضل مما هو عليه الآن. وقد انقسم كتاب هذا النوع إلى فريقين؛ الأول جيل الرواد الأوائل أمثال جول فيرن في الأدب الفرنسي، وهـ. ج. ويلز في الأدب الإنجليزي، وسلامة موسى في الأدب العربي، غلبت على كتاباتهم النزعة التفاؤلية بمستقبل الإنسان. والفريق

الثاني ومن أبرز ممثليه ألدوس هكسلي في الأدب الإنجليزي، وصبري موسى في الأدب العربي غلبت على كتاباته نزعة التشاؤم. وهناك فريق ثالث جعل من أدب الخيال العلمي أداة لنقد الواقع الاجتماعي والسياسي، ومن أبرز كتابه في أدبنا العربي الروائي نهاد شريف.

نقدم في هذا الملف عددا من المعالجات النقدية التي ترصد إبداعات أدباء هذا النوع على اختلاف أجيالهم ورؤاهم الفكرية. منها: بحث الاستراتيجية السردية لأدب الخيال العلمي وعلاقته بالأنواع الأدبية الأخرى كالفانتازيا واليوتوبيا، ووظائفه المتنوعة، وعلاقاته بمواقف فلاسفة العلم المعاصرين من المسئولية الاجتماعية والأخلاقية للعلم، والخيال العلمي في الرواية المغربية، ومتخيل المكان في عدد من النصوص الروائية في أدب الخيال العلمي، ودراسات أخرى مترجمة عن موقف النقد من أدب الخيال العلمي، والخيال العلمي وما بعد الحداثة. وقراءة نقدية لكتاب "الخيال العلمي: قراءة لشعرية جنس أدبي"، بالإضافة إلى موسوعة مصغرة لأدباء الخيال العلمي.

وفي أبوابنا الأخرى يطالع القارئ رؤى نقدية للإبداع الروائي العربي، ففي باب "نص وقراءتان" معالجتان نقديتان لرواية "مرافئ الروح" للروائي النوبي يحيى مختار، وفي باب "آفاق" قراءة لبعض أعمال الروائي المصري محمد ناجي وقراءة أخرى لكتاب الأمير للروائي الجزائري واسيني الأعرج. بالإضافة إلى متابعات للدوريات العربية والأجنبية، والرسائل الجامعية والمؤتمرات العلمية، وعروض الكتب النقدية، ودليل المواقع الثقافية على شبكة الإنترنت.

واخترنا شخصية هذا العدد الناقد الراحل غالي شكري، الذي تنوعت إسهاماته في الكتابة بين النقد الأدبي، وسوسيولوجيا المعرفة، والقضايا الاجتماعية، والكتابات السياسية، بالإضافة إلى تجربته الثقافية الهامة في مجلة القاهرة.

ونواصل في أعدادنا القادمة من مجلة فصول طرح القضايا النقدية، ونتلقى إسهامات الزملاء والأصدقاء على امتداد وطننا العربي من الخليج إلى المحيط، فنحن بصدد إعداد ملف عن الدراما الجديدة وما بعدها، وملف آخر عن الترجمة والمثاقفة، لمساءلة الواقع الثقافي العربي الذي يأبى إلا أن يشارك بإيجابية في اللحظة الحضارية الراهنة على الرغم من الصعوبات الكثيرة والحروب الشرسة التي يخوضها دفاعا عن وجوده منطلقا من جذوره الحضارية الضاربة في عمق التاريخ.

هدى وصفي

من ملفاتنا القادمة

١ـ عز الدين إسماعيل : ملف خاص

٢ـ الدراما الجديدة وما بعدها

٣ـ الترجمة والتثاقف

الملخصات و التعريفات

التعريفات

أحمد هلال يس / ايستفان سيسرى - روناي جونيور / أيمن إبراهيم تعيلب / بو شعيب الساورى / دونالد . إم . هاسلر / رجاء على محمد / سعيد الوكيل / شعيب حليفى / علاء الدين محمود / فيرونيكا هولنجر/ محمد أحمد مصطفى / محمد العيد / محمد الكردى /محمد بهنسي / محمود قاسم.

الملخصات

الخيال العلمى : قراءة لشعرية جنس أدبى/ الخيال العلمى استراتيجية سردية / متخيل المكان في روايات الخيال العلمي/ الخيال العلمي في الرواية المغربية الانشغالات والخصوصيات/ أدب الخيال العلمي العربي الراهن والمستقبل / شعرية العلم في الخطاب الشعري المعاصر "شعرية الفضاءات البينية" / أدب الخيال العلمي والاتجاهات النقدية / الخيال العلمي وما بعد الحداثة / تجدد الخيال العلمي/ الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمى/ " مرافئ الروح " ملحمة فى رثاء النوبة بين الخروج من شرنقة العجز ومقاومة اللاوجود / تجلية طبقات الثقافة في مرآة رواية "مرافئ الروح" ليحيى مختار.

• النص الاستهلالى:

الخيال العلمي: قراءة لشعرية جنس أدبي

تأليف : إيرين لانجليه

عرض : محمد الكردى

يقوم جنس الخيال العلمي على الغرابة، التي تستند بدورها على إمكانية الحل والفهم بواسطة نوع من المعقولية الافتراضية. والغرابة في دلالتها الخارجية، المتجاوزة للواقع، هي قابليتها نفسها في أن تكون غريبة أو مستغربة. على هذا النحو عرَّف داركو سوفان الخيال العلمي بأنه "أدب التباعد المعرفي"، وهو ما يتضمن بالنسبة للقارئ قدرته على إضفاء الغرابة على نفسه وعلى سياقه المرجعي باستخدام مجموعة من المعارف. كما لاحظ مارك أرجنو أن الكاتب لا يصف العالم الخيالي بقدر ما يكتفي بأن يوفر للقارئ القدرة على وصفه بطريقة افتراضية. وهكذا أصبح أدب الخيال العلمي من الأنواع الكلاسيكية المستتبة في القرن العشرين. فهو، وإن كان يتخذ من العالم إطاراً له، لا يمكنه أن يتخلى عن طابعه الفني طالما هو يحلق على أجنحة الخيال. ولعل أجمل مظاهر فعاليته وحيويته هي قدرته على بناء وتصوير العلم في صورة جنس أدبي يقوم على الأسرار والألغاز.

• الملف:

الخيال العلمى استراتيجية سردية

محمد العبد

الخيال العلمي بمفهومه، وأنواعه، وعلاقاته بأنواع أدبية أخرى كالفانتازيا واليوتوبيا، ووظائفه المتنوعة، وعلاقاته بمواقف فلاسفة العلم المعاصرون من المسئولية الاجتماعية والأخلاقية للعلم، هو المحور الأول فى هذه الدراسة، وهو محور نظرى. أما الآخر، وهو المحور التطبيقى، فهو محاولة بحث التكتيكات التى يختارها الخيال العلمى فى القصة القصيرة عند أحد رواد النوع؛ وهو نهاد شريف، من أجل فرض سلطته على متغير الإنتاج فى هيئة استراتيجية سردية ينصاع لها نص من نصوص ذلك النوع أيا كان موضوعه ووظيفته.

متخيل المكان في روايات الخيال العلمي

شعيب حليفي

انطلاقا من رؤية باحثة عن طبيعة اشتغال مكون روائي في نصوص الخيال العلمي ،تهتم هذه الدراسة بمتخيل المكان في عدد من النصوص الروائية الموسومة بالخيال العلمي، وذلك وفق منهجية دراسية تبدأ بالجديث عن أشكال تمثل المكان في هذا الشكل الروائي باعتباره محورا استراتيجيا في ترتيب وتفعيل الخيال العلمي.. هذا الأخير الذي يشكل العلم والرؤية إلى المستقبل بالإضافة إلى التناول الفني مكونات جوهرية، ليصبح نصا ثقافيا يمتح من العلوم والتكنولوجيا والفنون لإنتاج المعرفة،وتبيان حدود ايجابياتها ومخاطرها ،وباعتباره أيضا يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع، ويستطيع أن يقدم رؤية صحيحة عن الماضي والمستقبل وعن الأماكن القاصية وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيرات العلمية والتكنولوجية. إن متخيل المكان في روايات الخيال العلمي هو قطب مولد للرؤى ويتيح

للسارد، في هذا النوع، التعبير عن أحلام وتخوفات، يسعى إلى تأكيدها على خلفية علمية. وفي محور آخر تناولت هذه الدراسة الحديث عن مدينة المستقبل لإبراز تحديدات مفهوم الخيال العلمي وتجلياته في الوعي النقدي العربي وكيف لجأ هذا الشكل السردي إلى استخدام الزمن المستقبلي مع اللعب بأزمنة الماضي والحاضر واستثمار المعطيات العلمية المتعلقة بالإنسان والمكان والفضاء.

الخيال العلمي في الرواية المغربية: الانشغالات والخصوصيات
بوشعيب الساوري

تناول الباحث بالتحليل ثلاث روايات مغربية هي إكسير الحياة والطوفان الأزرق ومجرد حلم، حسب الترتيب الزمني لصدورها مبرزا كيف تماثلت وتباينت في تعاملها مع الخيال العلمي. مبرزا أن الخيال العلمي في رواية إكسير الحياة يكشف عبر فكرة الإكسير عن تطلعات فئتين اجتماعيتين متباينتين طبقيا، ويجس نبض المستقبل لديهما. أما رواية الطوفان الأزرق فتصور لنا أخطار التقنية على الحضارة البشرية . وهو الموضوع الذي بدأ يكتسي أهمية كبرى في ظل التقدم العلمي الهائل. وذلك من وجهة نظر تمزج الواقع بالخيال الممكن، محاولة تحذيرنا من الأخطار المحدقة بالإنسان نتيجة تطور العلم. أما رواية مجرد حلم للكاتب المغربي عبد الرحيم بهير، فإنها تنطلق من الراهن العربي وما يشهده من خيبات ومشاكل على مستوى الديمقراطية والسلطة وحقوق الإنسان، وتتخذ من الخيال العلمي إطارا لمعالجة تلك القضايا، يتم كل ذلك عبر مطية الحلم إلى المستقبل أو الخيط الناظم بين الأحلام الثلاثة فهو ثبات نظام الحكم في يد شخص واحد في كل الأزمنة الثلاثة على الرغم من التحولات التي سيعرفها كوكب الأرض، ليغدو الأمر بمثابة أسطورة.

أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل
محمد أحمد مصطفى

عالجت الدراسة تعريف أدب الخيال العلمي انطلاقا من علاقته بكل من الأدب والعلم. وقدمت عدة تعاريف غربية وعربية، وانتهت إلى أن أدب الخيال العلمي يتميز بتعدد واختلاف موضوعاته وبإشكالاته المعقدة ثم اعتنت الدراسة بتاريخ الخيال العلمي في الأدب العربي ومراحله كما تطرقت إلى راهنيته في الرواية العربية ومستقبله من خلال تشييد فكرة أولى حول كتّاب هذا الجنس التعبيري. بعد ذلك انتقل الباحث إلى الحديث عن التيمات المشكلة والمهيمنة في هذا النوع من الروايات. فحلل موضوعات السفر عبر الفضاء والذكاء الاصطناعي والجانب السلبي من تطور العلم والتكنولوجيا، والذي قد يؤدي إلى عواقب وخيمة على البشرية وفي نفس السياق عالج الباحث شكل الكتابة وموقعها في الكتابة الروائية عموما، وسجل في النهاية بعض الملاحظات حول النقد الروائي العربي للخيال العلمي.

شعرية العلم في الخطاب الشعري المعاصر "شعرية الفضاءات البينية"
أيمن إبراهيم تعيلب

لم نقصد من هذه الدراسة دخول العلم في عالم الفن بوصفه ضيفا مقلقا ومؤقتا بل بوصفه ضيفا مرجوا ومرحبا به طول الوقت، ونعني بشعرية العلوم التداخلية انسراب الروح الشعري والخيال العلمي نفسه في بنية الأدب انسراب خَلق وتأسيس لبنية النص الأدبي، وإن العلم

والفن ليترامبان باستمرار على فض سر المجهول والترامي إلى آفاقه اللامحدودة. ولا يقعد بهما التشوف واللهف مهما استبدت الحوائل دونه، أو صدّت الشواغل حياله، فالشوق إلى المجهول، والجوع الفطري الميتافيزيقي لمعرفة الأسرار، والتشوفات التخييلية والرؤى، كل ذلك يمثل دوافع ضرورية مثلها مثل الحاجات الفسيولوجية الحية في الوجود الإنساني. والعقل البشرى قبل أن يكوّن الأفكار العلمية والتصورات الفلسفية الصارمة، كوّن أطيافاً خيالية تعددية، وقبل أن يفكر تفكيرا علميا منظما فكّر تفكيرا أسطوريا غائما، ومن هنا فإن الشعور والتخيل والفروض، والعواطف، والحدوس تسبق كل تغيير جذري في بنية الوعي الإنساني.

أدب الخيال العلمي والاتجاهات النقدية

ايستفان سيسري ـ روناي جونيور

ت: أحمد هلال يس

يستعرض إيستفان سيسري روناي في مقالته هذه العوامل الاجتماعية والفكرية التي أدت إلى نشوء أدب الخيال العلمي وظهور الكتابات النقدية التى تدور حوله. كما يتناول بالدراسة تاريخ نقد أدب الخيال العلمي بتياراته الثلاث: النقد الأدبي والشعبي والأكاديمي، والتي كثيراً ما تتداخل بحيث تنبهم الحدود الفارقة بينها. كما يتحدث عن اصطناع السينما والتلفاز لإذاعة أدب الخيال العلمي وأثر التقنيات الحديثة مثل شبكة المعلومات الدولية في تبادل الآراء النقدية التي تعالج هذا النوع الأدبي.

الخيال العلمي وما بعد الحداثة

فيرونيكا هولنجر

ت : علاء الدين محمود

تعرّض معنى ما بعد الحداثي وما يزال يتعرض للكثير من التفنيد المستمر مثل الكثرة الغالبة من المفهومات النقدية/النظرية التي تم تقديمها وتداولها بشكل كبير في العقود الكثيرة الماضية — على سبيل المثال: الذات، والمثلي، وما بعد الكولونيالي. ولعل ما يفرق ما بعد الحداثي عن سائر تلك المصطلحات والمفهومات جميعها هو أن طبيعتها نفسها القابلة للتفنيد يمكن فهمها باعتبارها أعراضا لما بعد الحداثة نفسها، بمعنىً آخر، إنه حتى تلك الحالات التي تنفي تماما انتسابها لما بعد الحداثي قد تشكلت داخل إطاره الأكبر.. غير أن الجهود المبذولة لتصنيف هذه النظرية أو تلك أو هذا النص أو ذاك بشكل يختزلها بشدة إلى أي من هذه التيارات المتاحة يؤدي دائما إلى خطورة نفي تعقيدات أنماط تلك التيارات إلى جانب تعقيدات الظرف ما بعد الحداثي نفسه.

تجدد الخيال العلمي

دونالد. إم. هاسلر

ت : محمد بهنسي

تدور هذه المقالة حول تجدد روايات الخيال العلمي في تسعينيات القرن الماضي وما تلاه من أعوام، ويقصد الكاتب بالتجدد ما يقصده النقاد المعاصرون بمصطلح "التناص"، غير أن الكاتب لا يسميه كذلك وإنما يطلق عليه "تجدد" أو "أصداء" أو "استرجاعات" أو "آثار".

وعلى أية حال فإن كاتب المقال يذهب إلى أن روايات الخيال العلمي لهذه الفترة تعد آثارًا أو أصداء لكتابات ويلز في بداية القرن. إن ذلك التأثير والتأثر لا يقلل من تفرد وجدّة هؤلاء الكتاب، ولكنه يمنحنا إحساسا بالتجدد والاستمرارية النوعية التي تسم هذه الأعمال.

الموسوعة المصغرة لأدباء الخيال العلمي

محمود قاسم

تضم هذه الموسوعة المصغرة، والتي كُتبت بأسلوب سهل مبسّط، ولغة علمية مركّزة، معلومات أساسية عن أكثر من ستين كاتبا من كتّاب الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر، وفي غيره من الآداب العالمية في العصر الحديث، وجميعهم كتّاب للرواية والقصة القصيرة. كما تضم الموسوعة معالجات نقدية سريعة وموجزة لإبداعاتهم الأدبية؛ مما يؤهلها لأن تكون نواة لموسوعة أشمل للخيال العلمي في العالم، سواء في الأدب أو النقد أو الفنون الأخرى.

• نص وقراءتان:

"مرافئ الروح" ملحمة فى رثاء النوبة بين الخروج من شرنقة العجز ومقاومة اللاوجود

رجاء علي محمد

يتناول البحث رواية مرافئ الروح من منظور جديد، حيث يقدم دراسة تحليلية لها، فيرصد أهم التقنيات الفنية التى استخدمها الكاتب فى روايته كالعجائبية والأسطورة التى تعج بها الرواية، كما يحاول الربط بين هذه التقنيات، والجو العام الذى تدور فيه أحداثها والذى يعكس قاع المجتمع النوبى وواقعه، ومأساة النوبيين الذين اقتلعوا من الجذور كما قام البحث بتحليل هذا التضافر بين قالب الرواية الفنى، وأهم الأفكار التى صيغت فيه ومن خلاله، كما تناول بشئ من التفصيل والتركيز معاً الشخصيتين الرئيسيتين وهما شخصية الشيخ حسن أبو جلابية ثم حفيده من بعده الذى يعد امتداداً لجده موضحاً البعد الدلالى للشخصيتين وعلاقتهما بمأساة النوبة، وكيفية صياغتهما فنياً فى ظل أحداث وظروف وخلفيات متباينة.

تجلية طبقات الثقافة في مرآة رواية "مرافئ الروح" ليحيى مختار

سعيد الوكيل

يعطينا يحيى مختار في هذا النص إشارة ثقافية مهمة ، وهو الذي كتب قصة قصيرة قديمة تكاد تماثلها هي "سرداب النور". فكأن لسان حال الكاتب أراد أن يقول إنني أقدم حالة جوهرية تخاطب كينونتي ولا أفتأ أتذكرها، بل إنها تكبر في داخلي يوما بعد يوم؛ لأنها تعبر عن معاناتي الأصيلة العميقة. فهذه الرواية بكائية للأرض التي غربت شمسها وغرقت قراها وهُجِّر بنوها وجَفَّ نهرها فصار شواطئ؛ بكائية القرى القديمة الغريقة عند مرافئ الروح، حيث يسمعون صوت الناي منبعثا ناشرا أجنحته كطائر في الليالي المقمرة .. نفس الكلمات ونفس اللحن.. انع يا قلب تلك الأرض التي منها نشأت. لكنها كذلك أنشودة للروح نفسها؛ تلك الروح التي تبحث لها عن مرفأ قد لا يكون ماثلا في الأرض بقدر ما يكون ماثلا في أعماق الشخصية الجمعية التي لا تفتأ بالتذكر والحنين والكتابة تجد مرافئ الروح.

أحمد هلال يس (مصري)

مدرس اللغة الانجليزية والترجمة بكلية الألسن، جامعة عين شمس. من ترجماته: شارع ميجل، الأقزام في مصر القديمة وبلاد اليونان. شارك في ترجمة موسوعة الطفل وموسوعة الأرقام القياسية وموسوعة المرأة. وراجع كتاب نظرات في الأدب الأمريكي وموجز تاريخ الدراما الإنجليزية. نشرت له قصص قصيرة مترجمة في مجلة العربي الكويتية ومجلة إبداع القاهرية ومجلة الألسن للترجمة. صنف معجم التعبيرات السياسية ومعجم المصطلحات والتعبيرات والأفعال العبارية.

إيستفان سيسرى - روناي (أمريكي)

أستاذ الأدب الانجليزي والأدب العالمي بجامعة ديبو بالولايات المتحدة الأمريكية، ويشارك في تحرير "دراسات في أدب الخيال العلمي". ألف مقالات عديدة تدور حول أدب الخيال العلمي في جميع بلدان العالم. وسوف تطبع دار نشر جامعة ويزليان ضمن إصداراتها القادمة كتابه المعنون "آيات الجمال السبع في أدب الخيال العلمي" The Seven Beauties of Science Fiction.

أيمن إبراهيم تعيلب (مصري)

حصل على الماجستير، والدكتوراه في الأدب العربي الحديث، من كلية الآداب جامعة الزقازيق. عمل بجامعة الإمارات العربية المتحدة، والكلية التقنية بالمملكة السعودية بالأحساء، وجامعة عمر المختار بالجماهيرية الليبية. نشر العديد من الدراسات الأدبية منها: (البنية الدرامية والهم الاجتماعي فى الشعر الليبي المعاصر)، و(بنية الانفصال وتحولات الشكل الروائي)، و(أشكال التعبير فى الخطاب الشعرى العامي)، و(شعرية العنوان فى الشعر العربي المعاصر)، و(أشكال الرمز القصصي، دراسة فى مجموعة "رائحة الأيام" لوائل وجدى، و(تقنيات التجريب فى السرد العربي المعاصر)، و(نظرية التجريب فى الخطاب النقدى المعاصر)، و(النص والتلقى فى الخطاب النقدى المعاصر: قراءة فى زائية الشماخ)، و(بنية الشكل الروائى فى رواية "الجميل الأخير" لصلاح والى).

بو شعيب الساوري (مغربي)

باحث في السرد العربي ومهتم بالفلسفة، حاصل على دكتوراه في الأدب العربي، له مشاركات في عدة ندوات محلية ودولية وله مساهمات في مجلات عربية (كتابات معاصرة، البحرين الثقافية، نوافذ...). صدر له كتاب الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي رحلة ابن فضلان نموذجا عن دار الثقافة بالمغرب ٢٠٠٧، وله كذلك كتابان قيد الطبع وهما النص والسياق دراسة لرسالة التوابع والزوابع، وكتاب رهانات روائية قراءات في الرواية المغربية.

دونالد . إم . هاسلر (أمريكي)

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كنت باوهايو . نشر عدة كتب حول الخيال العلمي . ومن كتبه "هال كليمنت" (١٩٨٢). "واسحق عظيموف" (١٩٩١). يشغل حاليا منصب المحرر التنفيذي لمجلة "استقراءات"، كما يشغل منصب رئيس جمعية أبحاث الخيال العلمي.

رجاء على محمد (مصرية)

باحثة بكلية دار العلوم جامعة القاهرة. قسم النقد الأدبي والبلاغة. وحاصلة على الماجستير بدرجة جيد جدا.

سعيد الوكيل (مصري)

مدرس النقد والأدب العربي الحديث في كلية الآداب بجامعة عين شمس. له اهتمام كبير بالسرد، قديمه وحديثه. من أعماله: تحليل النص السردي: معارج ابن عربي نموذجا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٩٨، وكتاب: الجسد في الرواية العربية المعاصرة. الثقافة الجماهيرية، س كتابات نقدية، مارس ٢٠٠٤م. أصدر عددا من الدواوين الشعرية، منها: ما قالت ليلى للمجنون، دار قباء، يناير ٢٠٠٠. يعمل خبيرا بلجنة المصطلحات الأدبية بمجمع اللغة العربية بالقاهرة. عضو الجمعية المصرية للنقد الأدبي.

شعيب حليفي (مغربي)

أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب بن امسيك الدار البيضاء. يدرس السرد والأدب المقارن. ناقد وباحث، رئيس مختبر السرديات. صدرت له في الرواية: مساء الشوق ١٩٩٢ — زمن الشاوية (ط ١ الدار البيضاء ٩٤، ط٢ القاهرة ١٩٩٩) رائحة الجنة ١٩٩٦. ومن مؤلفاته النقدية: شعرية الرواية الفانتاستيكية القاهرة ١٩٩٧. الرحلة في الأدب العربي (ط ١ القاهرة ٢٠٠٢، ط ٢ المغرب ٢٠٠٣). هوية العلامات (ط ١ القاهرة ٢٠٠٤ ط ٢ المغرب ٢٠٠٥).

علاء الدين محمود عبد الرحمن (مصري)

يعمل مدرسا مساعدا للغة الإنجليزية بالأكاديمية الحديثة بالمعادي. حصل على الماجستير في اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس ٢٠٠٤ وعنوان الرسالة (دراسة نقدية ثقافية لديوان الشاعر كاونتي كَلِن "عُمْدَة أشعاري"). ترجم كتاب "بلزوني في مصر" (المشروع القومي للترجمة) ٢٠٠٥، وكتاب "خط سكة حديد الحجاز" - مؤسسة التراث بالرياض (تحت الطبع). شارك في ترجمة موسوعة جينيس للأرقام القياسية (المجموعة الثقافية المصرية) ٢٠٠٠. كما نُشر له عدة مقالات وعروض للكتب في مجلة "وجهات نظر"، و"سواسية"، و"رواق عربي". وشارك في عدد من المؤتمرات القومية والدولية في مجالات اللغويات والترجمة والأدب والنقد. يعمل محرراً صحفياً في مجلة "كوميونتي تايمز" الصادرة باللغة الإنجليزية في القاهرة.

فيرونيكا هولنجر (كندية)

أستاذ مساعد الدراسات الثقافية بجامعة ترنت في بيتربورو بمدينة أونتاريو بكندا. نشرت العديد من المقالات عن الخيال العلمي، كما شاركت في تحرير دورية "دراسات الخيال العلمي" منذ عام ١٩٩٠. شاركت أيضا في تحرير الكثير من المجموعات البحثية من بينها "التقدم نحو المستقبل: الخيال العلمي والتحول الثقافي المعاصر" (مطبعة جامعة بنسلفانيا، ٢٠٠٢).

محمد أحمد مصطفي (مغربي)

باحث متخصص في الخيال العلمي في الآداب العالمية. أستاذ الأدب الفرنسي بجامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء. يحضر دكتوراه الدولة بنفس الجامعة في موضوع الخيال العلمي في الأدب العربي. له مساهمات وطنية ودولية.

محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. لـه عديد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعًا وبنية. منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المفارقة القرآنية"، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة"، و"العبارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية"، و"الحدث اللغوي: مفهومه وأنواعه"، و"النص والخطاب والاتصال". كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد الكردي (مصري)

أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية. له العديد من الدراسات في مجالات الأدب والفلسفة والكثير من الترجمات عن اللغة الفرنسية ومن أهم مؤلفاته: "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو"، "دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر"، "ألوان من النقد الفرنسي المعاصر"، "دراسات عربية في الفكر والأدب"، "وجوه وقضايا فلسفية".

محمد بهنسي (مصري)

مدرس الشعر والنقد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. ماجستير الألسن في الأدب الإنجليزي عن "دراسة بنيوية للبنية الأسطورية في أعمال إزرا باوند المبكرة"، ودكتوراه الألسن عن "دراسة تأويلية مقارنة للخيال والرؤية في الأعمال الرئيسية لوليم بليك وييتس".

محمود قاسم (مصري):

روائي مصري، وكاتب أطفال، مولود في الإسكندرية، تخرج في كلية الزراعة جامعة الإسكندرية، يعمل صحفيا بدار الهلال بالقاهرة، نشر الرواية والدراسات الأدبية والسينمائية وعددًا من الموسوعات وسلاسل كتب تبسيط العلوم.

الخيال العلمى: قراءة لشعرية جنس أدبى

محمد الكردى

الخيال العلمي : قراءة لشعرية جنس أدبي(*)

محمد الكردي

في دراسة عن الخيال العلمي: قراءة لشعرية جنس أدبي محاولة لتوضيح العلاقة بين التأصيل النظري والدراسات التطبيقية لهذا الجنس الأدبي من خلال أولا : دراسة تحليلية للأدوات السميوطيقية القابلة للتطبيق على روايات الخيال العلمي. ثانيا: ملاحظة ورصد كيفية استخدام المادة الروائية لابتكارات الخيال العلمي.

وفي مرحلة لاحقة تقدم الدراسة تاريخ الخيال العلمي من منظور أدبي، وهو ما يتيح لها عرض نوع من التاريخ النقدي للخيال العلمي وتوفير العناصر الضرورية لتأسيس الشعرية الملائمة لهذا الجنس الأدبي. وينتهي هذا الجزء بالتساؤل عن مسمى هذا الجنس الجديد الذي سيشكل موضوع النقطة التالية، وهو ما وسمه البحث بـ"علم الخيال العلمي".

وفي الختام تراجع الدراسة النتائج المستخلصة من الجزأين السابقين والتي تصلح للتطبيق على ثلاثة أنماط من الدراسات الأدبية.

تذكر الباحثة، في محاولة منها للتمييز بين الحكاية الغرائبية والفانتازيا والخيال العلمي، مثال الاستشعار عن بعد الذي سيتخدد بالنسبة للعالم الغرائبي بالموهبة السحرية، وبالنسبة للفانتازيا بالموهبة الخارقة وبالنسبة للخيال العلمي بالكفاءة اللاواقعية. ذلك أن جنس الخيال العلمي يقوم على الغرابة، التي تستند بدورها على إمكانية الحل والفهم بواسطة نوع من المعقولية الافتراضية. ولنتذكر في هذا الصدد، أن مصدر كلمة الغريب أو العجيب (étrange) هو (extraneus) أي الخارجي، أي ما يناط به إخراج القارئ من سياقه المرجعي إلى مجال آخر يتميز بالغرابة، وإن كانت غرابة معقولة. أي أن الغرابة في دلالتها الخارجية، المتجاوزة للواقع، هي قابليتها نفسها في أن تكون غريبة أو مستغربة.

(*) تأليف إيرين لانجليه. باريس، أرمان كولان، ٢٠٠٦.

على هذا النحو عرَّف داركو سوفان في عام ١٩٧٧ الخيال العلمي بأنه "أدب التباعد المعرفي"، وهو ما يتضمن بالنسبة للقارئ قدرته على إضفاء الغرابة على نفسه وعلى سياقه المرجعي باستخدام مجموعة من المعارف. كما لاحظ مارك أرجنو في عام ١٩٧٨ أن الكاتب لا يصف العالم الخيالي بقدر ما يكتفي بأن يوفر للقارئ القدرة على وصفه بطريقة افتراضية. وهكذا تتم إقامة نماذج جديدة قابلة للبحث السميوطيقي. والتي يناط بالقارىء بغية فهمها تبين العلاقة التي تربطها بالواقع الفعلي عبر تمثلاتها فيه. ويُعدّ هذا الباحث الأخير أول من فكر في مفهوم "الكلمة الخيالية".

وفي عامي ١٩٨٠ و١٩٩٠ يقوم ريشار سان–جيليه بتوسيع آفاق "الكلمات – الخيالية" ليصل بها إلى مستوى ما وسمه بـ"موسوعات الغريب"، وتشمل هذه الأخيرة مجمل العمليات المعرفية التي يلجأ إليها القارئ لتأسيس موسوعة افتراضية كاملة تسمح له بفهم غرائب القصص. وتقوم موسوعات الغريب هذه على الموسوعات المألوفة التي يتخذ منها القارئ نقطة انطلاقه للقراءة. والتي سرعان ما يتكشف له عدم كفايتها. وليس من شك في أن مفهوم الموسوعة بهذا المعنى يشكل الرؤية الغرائبية التي تقوم عليها العملية السردية، كما يحددها سان–جيليه، بعبارة كريستوفر بريست الشهيرة "لقد بلغت من العمر ألف كيلومتر". ويقترح علينا سان–جيليه إطلاق اسم "المقاطع التعليمية" أو الإرشادية على مواقع النص التي توفر للقارئ مفاتيح فهمه.

أضف إلى ذلك أن أي قراءة لنص من نصوص الخيال العلمي تخضع لعملية اكتشاف علامة تسمح بإقامة افتراض بعينه، ثم لعلامات أخرى تتناقض مع هذا الافتراض، بحيث تخضع عملية القراءة لضروب من التحقيق المستمر. ويميز سان–جيليه، بهذا الصدد، بين إحساس بالإعجاب وبين إحساس بالقراءة يرى ضرورة تلازمهما.

مولدات الخيال العلمي

الكلمات الخيالية

إن مصطلحاً جديداً على شاكلة المفردة "hralz" التي تمثل ظاهرة خاصة بعالم الخيال العلمي تخضع، لكي نستطيع فك شفرتها، لحركة دائبة بين العام والخاص. ذلك أننا نستطيع، في قراءة أولية، أن نستبدل بها كلمة "حيوان" وفي قراءة ثانية، كلمة "كلب". وليس من شك في أن هذا الإبدال الأخير لا يمكن تحقيقه إلا بفضل مجموعة من الأفعال والسمات الخاصة بفصيلة الكلاب. هل نحن، من ثم، على كوكب آخر غير كوكبنا؟ إننا هنا أمام سؤال لا يمكن حسمه. إن معظم الأمثلة، التي تتكون منها هذه الكلمات الخيالية، تتميز بصورتها الصوتية المغايرة للغة الفرنسية. وقد لا تكون هذه الابتكارات الصوتية دالة بنفسها إذ قد يفوقها في التعبير استخدام بعض أسماء النوع على أنها أسماء أعلام أو تحريف بعض الأسماء. ومهما يكن الأمر، فإنه ليس من الضرورة بمكان أن تلعب هذه الكلمات الخيالية دوراً أساسيا في العملية السردية إذ قد تكون مهمتها فقط تأكيد هوية الغرابة التي تسم أدب الخيال العلمي.

المتغيرات الخطابية

يجد القارئ، في أغلب الأحيان، نفسه في حالات من الحيرة والتساؤل أمام تعذر إدراكه لعوامل الارتباط بين الدلالات الغرائبية المتعددة. وهكذا تظل عملية القراءة في حالة من التعليق المستمر إذ تطرح المواقف بعض العناصر التي لا يتم استغلالها في عمليات السرد التالية. على هذا النحو، لا تبرز مقدمات رواية "اللبن الأسود" للكاتب ريد روبرت و"ثعبان الأحلام" لفوندا ماكنتاير عبر الاختلافات السردية المتعددة إلا نقطة واحدة من إشكالية بالغة التعميم والشمولية.

العوالم الغريبة

هنا يجد القارئ نفسه غارقا في عالم يختلف اختلافا جذريا عن عالمه الأليف. وهو، من ثم، مكلف ببذل جهد هائل لبناء موسوعة غرائبية على مستويات عدة: لفظية وخطابية وسردية ومفهومية. وهنا يستعير سان-جيليه من م. ل. ريان مبدأ "الانحراف الأدنى" لفك شفرة غرائب الخيال العلمي باعتبارها مرجعيات لإحدى العوالم الممكنة، وذلك بقدر ما يكتسب القارئ الإحساس بغرابة هذا العالم الخيالي الذي ينغمس فيه بسبب جمعه عن طريق المقارنة بين موسوعته المعرفية المألوفة وبين الموسوعة الغرائبية المفترضة.

الوسم أو التشخيص

ليست تقنيات الوسم وقفا على كتابات الخيال العلمي، فهي تنطبق على جميع أنواع الروايات، وإن كانت تختلف في طريقة المقاربة. ففي الرواية بعامة تقوم المرجعيات بتحديد صنوف الأشياء الموجودة في العالم الفعلي للقارئ بينما تناط بالقارئ، في أدب الخيال العلمي، عملية إعداد و"تصنيع" تصنيفات الأشياء، وذلك بقدر ما لا تكون هذه الأخيرة سابقة على النص. بل إن تصورها يرتبط ارتباطا وثيقا بما يجمعه القارئ من مواد وصيغ تصنيفية في إطار موسوعته الغرائبية.

الوصف المبرر

يمكن اعتبار عملية الوصف من أهم تقنيات الوسم المتطورة، إذ - كما يذهب جينيت - حينما يتم وصف منظر أو مشهد ما، فإن منطق الكتابة يقتضي بجلب شخصية إليه. من ثم، تعد عملية الوصف هي العامل الذي يحدد طبيعة السرد وليس العكس، علماً بأن الاتصال بين الشخصية والأشياء هو الذي يزود القارئ بأكبر قدر ممكن من المعلومات.

و يُعدّ "الإلحاق" (apposition) طريقة متميزة من طرائق الوصف؛ غير أنه غالبا ما يلجأ الكاتب لتخفيف وطأته إلى الأسلوب الحر غير المباشر، وهو الأمر الذي يعبر عن مخاوف الشخصية أكثر من تعبيره عن ضرورة وصف الأشياء التي يجهلها القارئ.

ومن الطرائق الأخرى التي تستخدمها سرديات الخيال العلمي تقنية "البناء المعكوس"، التي تعد نقيض عملية "الإلحاق"؛ وهي تقوم على عرض آثار أو نتائج الأحداث قبل عرض دوافعها. ومن ثم، تقع على عاتق القارئ مهمة إعادة ترتيب الأحداث في مخيلته بطريقة لا تتفق مع مؤشراتها ووسائل إدراكها من قبل الشخصية الروائية.

ذلك ما يحدث في رواية "العالم المقلوب" (le monde inverti) حيث يقوم الحوار النهائي بين من يتفهمون حقيقة العالم الخيالي على طريقتهم وبين ما ينظرون إليه نظرة مخالفة.

إن الحوار يمثل، على شاكلة الآليات الضابطة لأدب الخيال العلمي، ضربا من الحركة الدائبة بين القاعدة والظاهرة وبين العام والخاص سواء على مستوى اشتغال النص أو على مستوى الجانب المعرفي.

طوبوغرافيا رواية الخيال العلمي

المنظور السردي ومنطق الاستدلال في الخيال العلمي

تحاول الباحثة، انطلاقا من نموذجَيْ رواية "محلل الأعصاب" لوليام جيبسون و"الزمن غير المؤكد" لجوري ميشيل إثبات خطية عملية الاستدلال العلمي بموازاة خطية التسلسل السردي للأحداث. ومن ثم يحدث نوع من التجاوب المطرد بين اللغز أو السر الجاري البحث عن حل له وبين الإطار الذاتي الذي يشكله المنظور السردي.

وظيفة "الأنا" في الخيال العلمي

تنشغل هذه الوظيفة بهمين: الهم الأول يخص ليس فحسب روايات الخيال العلمي وإنما فن الرواية بعامة. وهو متعلق بذاتية شخصية الراوي ومدى إمكاننا التسليم بصدقه أو بصراحته. أما الهم الثاني فيخص ألفة هذا الراوي بكل العناصر المكونة لقصته أو حكايته، وبالتالي إمكانية إغفاله المتوقع شرح بعض منها أو تجاهلها كلية. إن "أنا" الراوي تلعب هنا دور المساعد الذي تصحبه في وظيفته السردية بعض العلامات والإرشادات التي تدعو القارئ دوما إلى التحقق منها.

رواية التكوين

يتم تعريف الشخصية في هذا النوع من الروايات بواسطة السياق التكويني أو التعليمي نفسه، أي الذي تتم فيه عملية اكتساب الخيرات والمعارف التكوينية. ومن هنا تنشأ هذه العلاقة المطردة بين تشكيل النص التكويني نفسه وبين متابعة القارئ نفسه لعملية القراءة ومدى ما ينجزه منها.

مرجعيات النص وتعدد وجهات النظر

تلاحظ الباحثة لجوء كتابات الخيال العلمي إلى تجميع كل وسائل التعدد الصوتي (البوليفوني) المستخدم في مجال الرواية مثل الأسلوب المباشر وغير المباشر ومختلف المستويات اللغوية والتعبيرية بغرض إحداث نوع من الرعب لدى القارئ. غير أن الذي نلاحظه أيضا هو أن الإرشادات المرجعية، سواء على مستوى أسماء النوع أو على مستوى التكوينات الاجتماعية لا تردّ بالضرورة إلى عالم محدد. ذلك أن هذه الإرشادات قد تردّنا إلى عالم من بني البشر أو من الحيوانات. لا غرابة إذن أن يحمل شخص اسم "هانيس سوسي" وأن يطلق على درفيل اسم "جيم" من هنا يتبين لنا أن تعدد وجهات النظر يُقصد به على السواء تضليل القارئ وتوجيهه في إطار ما يسميه سان-جيليه "المتاهة الموسوعية".

تعدد النصوص في أدب الخيال العلمي

يلجأ أدب الخيال العلمي إلى أشكال عدة من التناص مثل "المونتاج – الكولاج" الذي نراه يلعب دوراً مؤثراً في روايتيْ "حوليات بلاد الأمهات" للكاتب جريج بير، و"الفتاة والاستنساخ" لدافيد بران حيث يتم قطع التسلسل السردي بواسطة إدخال مقتطفات من السير الذاتية والخطابات والقصائد والتقارير الإعلامية. وتعمل هذه المدخلات على تضخيم الأفق الخيالي، تماماً كما تفعل تقنية تعدد وجهات النظر.

وليس من شك في أن الغرض من هذا النوع من "الملصقات" هو عدم تفرد الراوي بعملية القص أو الحكي والسماح لبعض الأصوات غير المتميزة بالتداخل مع صوته. ومن ثم يعمل هذا المزج بين النصوص المتعددة على فتح ثغرات في النسيج السردي ومضاعفة معلوماتنا عن عالم الخيال العلمي.

النصوص المصاحبة : نصوص الاستهلال

غالبا ما يتم تنظيم التعددية النصية، وفقا لنموذج عظيموف على عدة مستويات: الإشارة إلى مرجعية المقتطفات، الإبراز الطبوغرافي والموضعي للفقرات. وتلعب النصوص الاستهلالية دوراً رائداً في هذه التعددية نظراً لما تشير إليه من أنماط ونماذج محددة للقراءة ومن معطيات مختارة ودالة بما تتضمنه من معان قيمية وتوجيهية.

وأحيانا قد تكون النصوص المستشهد بها تلميحية وليست تصريحية، الأمر الذي يزيد من قدرتها الإيحائية مقارنة بالنصوص المباشرة. ومن ثم هي تساعد على قراءة أدبية فعلية للنصوص لأنها تشد انتباه القارئ إلى صيغ الكتابة أكثر من لفت نظره إلى مضامين الكلام. من هنا نفهم لماذا تكثر في هذه المقتطفات الأغاني وقصائد الشعر التي تتطلب نوعاً من الحساسية الخاصة تجاه فن الصياغة.

خلاصة القول: لقد أصبح أدب الخيال العلمي من الأنواع الكلاسيكية المستتبة في القرن العشرين. فهو، وإن كان يتخذ من العالم إطاراً له، لا يمكنه أن يتخلى عن طابعه الفني طالما هو يحلق على أجنحة الخيال. ولعل أجمل مظاهر فعاليته وحيويته هي قدرته على بناء وتصوير العلم في صورة جنس أدبي يقوم على الأسرار والألغاز.

إن أدب الخيال العلمي يمثل، من غير شك، الأدب الكلاسيكي لحداثة القرن العشرين؛ وهو كلاسيكي لأنه جدير بأن تتبناه المؤسسات الأكاديمية، وجدير بأن يكون أحد مرجعيات عصرنا طالما هو يعبر عن الواقع الافتراضي لكل خلفياته الثقافية وبوجه خاص ذات الطابع العلمي والتقني.

أضف إلى ذلك أنه لا يمكن تَصَوُّر عالم أدب الخيال العلمي خارج نطاق الآلات والصناعات التي تنتجها، فهو أدب العصر الصناعي الذي تتكون شعريته من الأعداد الفلكية والصيغ الهائلة والكواكب المسكونة.

في أعدادنا القادمة

١ـ إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن)	علي حوم
٢ـ التطلع نحو نجم بعيد القرار: محمد برادة واستيحاء البنيوية التوليدية	سامي سليمان
٣ـ التعددية الصوتية في قنديل أم هاشم	فخري صالح
٤ـ فنيـة التوظيـف الرمزي للقناع "قراءة في شعر السيـاب"	عبد الناصر حسن شعبان
٥ـ قراءة النصوص	فينسينت ب. ليتش ت: مصطفى بيومى عبد السلام
٦ـ العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقاربة (إدجار موران)	الزواوي بغورة
٧ـ شعرية الجنوسة : مقاربة لنص "قصيدة العراق " للشاعرة العراقية بشرى البستاني	وفاء عبد اللطيف
٨ـ ارتحال النظرية : بين العالمية والدولية والعولمة	سحر صبحي عبد الحكيم
٩ـ حوارية القطع والوصل في الحديث عن المسرح الشعري	أبو الحسن سلام
١٠ـ قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح الأمريكي النسوي الأسود	محمد السعيد القن

ملف العدد

الخيال العلمى فى الأدب العربى

الخيال العلمي

استراتيجية سردية

محمد العبد

١- توطئة

خطفت الثورة الصناعية أنظار العالم بمنجزاتها ومخاطرها في آن معا حتى صار الواقع السياسي والاجتماعي للمجتمعات بأسرها واقعا يستحق الخيال. دخل الأدب معترك العصرية العلمية، واستطاع أن يعبر عن روح العصر المشبعة بالتناقضات والمخاوف والرغبات في إطار ما اصطلح على تسميته بـ"أدب الخيال العلمي". ومع اتساع رقعة الخيال العلمي على خريطة الأدب المعاصر، صار كُتّاب الخيال العلمي أنفسهم ينظرون إليه بوصفه قضية أمن قومي. ارتبط العلم بالقوة. وصارت القوة أمنا. وصار المجتمع الآمن هو المجتمع الذي يملك القوة. وصار المجتمع الذي يملك القوة هو المجتمع الذي يملك المستقبل. في ذلك السياق، ربط الباحثون في نظرية الخيال العلمي بين قوة الخيال العلمي والقوة التكنولوجية والعسكرية. الدول الأقوى تكنولوجيا وعسكريا هي الدول الأقوى في خيالها العلمي. من ثم لا غرابة أن نرى الآن أبحاثا عن أمريكا بوصفها خيالا علميا.

٢- الخيال العلمي

(أ) مفهوم الخيال العلمي ووضعيته

لا يوجد حتى اليوم اتفاق على إمكانية تعريف الخيال العلمي Science Fiction . كان هوجو جيرنسباك H. Gernsback (١٩٢٦) قد عرَّف الخيال العلمي بأنه حكايات تحكى بأسلوب جول فيرن J. Verne وهـ. ج. ويلز H.G. Wells وإدجار آلان بو E. A. Poe . إنه - في نظره - سرد خيالي مثير ممزوج بحقائق علمية ونظرات تنبؤية بعيدة[1]. بيد أن المنتمين إلى توجه ما بعد البنيوية مثل صموئيل ر. ديلاني S.R.Delany يرون أن العلامة الرئيسة المميزة للخيال العلمي غير محددة. من ناحية أخرى، تحاول فيرونيكا هولنجر V. Hollinger في بحث لها عن "الخيال العلمي وما بعد الحداثة"، بيان الكيفية التي أصبح

بها الخيال العلمي بعد التأثير النافذ للعلم والتكنولوجيا في الحياة البشرية أحد الملامح التي تشكل اتجاه مابعد الحداثة. وترى هولنجر أن الخيال العلمي لا يدل الآن فحسب على جنس أدبي رائج، بل هو أيضا نمط منتشر انتشارا متزايدا للوصف والتحليل الثقافيين، وأنه صار مظهرا من مظاهر الوعي اليومي بحياة الناس في عالم ما بعد الحداثة[٢]. ينظر آخرون إلى الخيال العلمي شكلا أدبيا مداره وضع البدائل لما في البيئة المحيطة أو البيئة الخارجية من نقص أو سلبيات في زمان ومكان معينين. ويرون أن تلك البدائل تنشأ غالبا في هيئة تصورات مستقبلية متولدة عن واقع الحال، وأن تلك البدائل تستطيع أن تبني ما يمكن تسميته بـ "العالم الموازي Parallelwelt "[٣].

(ب) أنواع الخيال العلمي

يميِّز في أدب الخيال العلمي بين نوعين اثنين رئيسين:

(أولهما): ما يسمى بالخيال العلمي الخشن hard – S/ F .

و(الآخر): ما يسمى بالخيال العلمي الناعم soft- S/F .

أما النوع الأول، فهو أحد اتجاهات الخيال العلمي الذي يتميز بالانضباط العلمي والتفاصيل العلمية، والذي يهتم بعلوم الطبيعة، مثل علم الفلك والفيزياء والبيولوجيا وتكنولوجيا الجينات ونحوها. هذا فضلا عن اهتمامه بمراحل التقدم التكنولوجي. الجانب التقني والعلمي إذن هو مركز الاهتمام في هذا النوع من الخيال العلمي.

وأما النوع الآخر، وهو الخيال العلمي الناعم، فإن الاهتمام الأقوى فيه بالموضوعات الفلسفية والنفسية والسياسية والاجتماعية. بيد أن هذا النوع يستخدم المنجزات التكنولوجية استخداما عارضا ووسيلة مساعدة للإحاطة بجوانب المعالجة[٤].

(جـ) الخيال العلمي والأجناس الأخرى

وللخيال العلمي تقاطعاته مع أجناس أخرى. وهي تقاطعات مبنية على أساس بعينه؛ هو أن الخيال العلمي ليس جنسا خالصا بالدرجة التي يفارق فيها جميع الأجناس الأدبية الأخرى. يتشرَّب الخيال العلمي شيئا من طاقاته من جميع التيارات والأساليب الأدبية. يتقاطع الخيال العلمي مع الفانتازيا واليوتوبيا على نحو خاص. أما الفانتازيا، فهو يتقاطع معها في الأسلوب والمضمون معا؛ وذلك أن الأحداث لا تفسَّر في الفانتازيا تفسيرا منطقيا. كذلك يتماسّ الخيال العلمي مع الفانتازيا عندما تكون الحكاية في المستقبل البعيد أو أن تقع في عالم آخر (مثل حرب النجوم) حيث نجد عناصر مما وراء الطبيعة وأفكارا علمية إضافية. ويميَّز هنا بين الخيال العلمي والفانتازيا بأن الخيال العلمي يوجد حيثما تعرض أشياء غير محتملة في الظاهر أو أشياء ذات طبيعة علمية؛ أو تقدم على نحو علمي وتسترعي التفكير، والتي لا يمكن أن تكون محتملة أو محتملة من حيث المبدأ في يوم من الأيام في عالمنا اليومي العادي. أما الفانتازيا، فالأمر معها يتعلق دائما بأن تكون الأشياء المعروضة وليدة الخيال وغير محتملة في أي وقت. وعندما يختلط الخيال العلمي بالفانتازيا، فإننا نتحدث - إذ ذاك - عن " فانتازيا الخيال العلمي S-f/Fantasy". ليس الأمر في الخيال العلمي أمر معقولية؛

وإنما هو بالأحرى أمر موقفية تتخذها الرواية أو القصة القصيرة تجاه العالم المعروض. ويدعى الخيال العلمي العلمية أو يتراءى بها، ومن ثم يستخدم بلاغة العلم.

أما تقاطع الخيال العلمي مع اليوتوبيا، فهو أمر معروف في الأدبيات المعاصرة. يرتبط الخيال العلمي غالبا بمعالجة مظاهر التطور التقني والاجتماعي. وتقع اليوتوبيا في بؤرة التخطيط للملامح الاجتماعية. تقوم اليوتوبيا على أفكار سياسية وفلسفية صريحة للمجتمع. ويرى بعض الباحثين إمكانية أن نجعل اليوتوبيات الكلاسيكية عند توماس موريوس T.Morus (يوتوبيا ١٥١٦) أو توماسو كامبانيلا T.Campanellas (مدينة الشمس ١٦٢٣) من الخيال العلمي؛ لأنها تنطلق من نقطة زمنية تعالج فيها التقدم العلمي والتكنولوجي. وفي القرن التاسع عشر تحولت اليوتوبيا مع الثورة الصناعية إلى المستقبل، وصارت القصص القصيرة مشتملة على عناصر يوتوبية نمطية. كانت اليوتوبيا الكلاسيكية قد انطلقت من بناء الدولة بناء هيكليا استاتيكيا. ولكن هذا التصور لم يتفق مع البناء الاجتماعي الديناميكي المعاصر. من ثم لم يكن غريبا أن تختفي في القرن العشرين اليوتوبيات الكلاسيكية، وأن تظهر الروايات اليوتوبية الساخرة التي راحت تنتقد انتقادا ساخرا التطورات الاجتماعية والتكنولوجية الخاطئة. وأظهرت - إلى جانب ذلك - مفاسد الحياة اليومية والمخاطر التي تعتور العالم. صارت الرواية ترى اليوم خيالا علميا أو فانتازيا وفقا لمضمون العالم الذي تخلقه. وما أكثر الأفكار التي تتجه إلى أن الكتابة اليوتوبية لم يعد لها الآن مكان(٥). وقد وصف بعضهم هؤلاء اليوتوبيين بأنهم قوم محلقون فوق القمة ولا علاقة لهم بالواقع. لقد بات وصف أناس بأنهم يوتوبيون يوحي - كما يقول ريتشارد سادج Richard Saage - بأنهم يفتقدون الشعور بالواقع وأن مشروعاتهم وأفكارهم مآلها الفشل؛ لأنها تتجاهل الإمكانات العيانية(٦). وقد انعكس هذا كله على نظرة الناس إلى المستقبل. يذكر راسل جاكوبي أن المستقبل - في نظر كثير من الناس - لن يكون إلا صورة مطابقة للحاضر؛ ربما كانت أفضل في بعض الأحيان، ولكنها أسوأ على وجه العموم(٧).

(د) وظائف الخيال العلمي

الخيال العلمي في جوهره رؤية للعالم، يرى التقدم العلمي الحقيقي فيها رهنا بتوكيد الجوهر الإنساني والحياة الإنسانية الحقيقية. في إطار ذلك نستطيع - بمساعدة فحص طائفة مناسبة من سرديات النوع - أن نحدد ثلاث وظائف رئيسة للخيال العلمي:

(الأولى) هي الوظيفة الدعائية: وهي فيما نرى متصلة بجميع الأعمال الأدبية التي تدعو بطرق مختلفة إلى الإفادة من منجزات العلم النافعة وإلى ضرورة وضع إمكانيات العلم في خدمة البشرية ورفاهيتها. وتتصل الوظيفة الدعائية بمواكبة أحدث الاكتشافات العلمية. وبدهي أن هذه المواكبة ليست مواكبة فورية؛ إذ من السذاجة - كما تقول فالنتينا إيفاشيفا - الظن بأن الأعمال الفنية الأدبية بصورة خاصة تتجاوب على الفور بعد أية اكتشافات معينة في العلم والتكنولوجيا(٨).

(والثانية) ما يكن تسميته بالوظيفة الانتقادية: وهي تدور حول جميع الوسائل التي تتخذها أشكال التعبير في الخيال العلمي لبناء موقف مضاد ورافض لما تأتي به بعض

الاكتشافات العلمية من مخاطر وأضرار على البشرية. في هذه الوظيفة تسعى أدبيات الخيال العلمي إلى ترويض العقل الهمجي وكبح جماح قاطرة العلم الذي يستشرس بسلطته على أمن العالم.

و(الثالثة) ما يمكن تسميته بالوظيفة التنبؤية: وهي تنطلق من التسليم بأن إمكانيات العلم النافع لا تنتهي ولا يمكن لها أن تكف أو تعجز عن صناعة مجتمع الرفاهية. في هذه الوظيفة يطلق أدباء الخيال العلمي العنان لخيالهم للتنبؤ بشيء من الاكتشافات الجديدة التي تحلم بها البشرية في مجالات الطب والتكنولوجيا وفهم أسرار جديدة للطبيعة. ولعل الوظيفة التنبؤية هي الأوفر حظا في سرديات الخيال العلمي بعامة. وقد جعلت للخيال العلمي فرعا معروفا باسم "أدب المستقبل"؛ إذ ليس أدب المستقبل في حقيقته إلا فرعا من فروع الخيال العلمي الذي يهتم بمستقبل البشر وبالتطورات المستقبلية للبشرية. وقد صار أدب المستقبل علامة على الخيال العلمي وأصبحت له رؤاه السياسية والفلسفية.

(هـ) الخيال العلمي وأخلاقيات العلم

أشرت إلى أن الخيال العلمي الذي هو في حقيقته رؤية للعالم لا يرى التقدم العلمي إلا بما يقدمه للحياة الإنسانية؛ وذلك أن الاكتشافات العلمية ومظاهر التقدم التكنولوجي المختلفة ليست خيرا دائما، إنما يكون لها أحيانا بريقها الفاسد. غزو الفضاء مثلا يبدو من ناحية تقدما تكنولوجيا، ولكنه قد يكون من ناحية أخرى شرا مستطيرا. يهدد السلام العالمي الدائم. إن اختراعات تأتي بالأمن لمجتمع يمكن أن تكون سببا لتهديد أمن مجتمع آخر. في مثل هذه الحال يصبح للوظيفة الانتقادية في الخيال العلمي أهمية كبرى. وكثيرا ما يسعى أدب الخيال العلمي إلى أن يبدو همزة وصل أدبية بالأمل اليوتوبي في عصر تغرب فيه شمس اليوتوبيا.

لم يقف كتاب الخيال العلمي هذا الموقف الانتقادي وحدهم. لقد شاركهم فيه كثير من فلاسفة العلم في العصر الحديث؛ إذ ربطوا العلم بالأخلاق والقيم، ورأوا أن أي علم يتصور نفسه متحررا من الأخلاق والقيم هو علم بال وقديم. من المعروف أن التصور الكوني السائد في الثقافة العربية في مجال العلم هو ربط العلم بأخلاقياته وقيمه؛ حتى لا يطغى سلطان العلم التجريبي على الروح. ويؤكد فلاسفة العلم المعاصرون أن حياة الإنسان الفكرية والأخلاقية والروحية هي حقائق مثل حقيقة حياته البيولوجية، ولو كان للعقل حياة خاصة به مستقلة عن المادة، لكانت محاولة إرجاع الفن والدين والتاريخ والأخلاق والسياسة والمؤسسات الإنسانية إلى الغرائز البدائية والضرورات البيولوجية برنامجا لا أمل في تحقيقه، ولكن من شأن الإصرار عليه أن يعزلنا عن فهم الإنسان فهما حقيقيا[9].

وفي كتابها المترجم تحت عنوان "أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية" تعقد ليندا جين شيفرد L.J.Shepherd فصلا عن "المسئولية الاجتماعية للعلم". ترى شيفرد أن تصريف شئون القوة واحد من أكبر التحديات المثيرة للجدل التي تواجه الجنس البشري[10]؛ وتذكر أن أحد العلماء المشتركين في مشروع أبوللو لغزو القمر لاحظ أن الإسهامات العلمية

الحقيقية عادة ما يأتي بها عقل فرد متفرد، فرد يجرفه كثيرا منزع غير مبال لا يعنيه أن يذهب الجميع إلى الجحيم"[11].

وفي كتابه "أسطورة الإطار" يعقد كارل بوبر Karl Popper فصلا عن "المسئولية الخلقية للعالم". في هذا الفصل ينبه كارل بوبر إلى مخاطر حرب الكواكب والحروب النووية والبيولوجية. ويرى أن مسئولية العالم الخلقية قارب نحن جميعا فيه بدرجات متفاوتة[12]. ويقف بوبر في وجه مقولة بعض العلماء الذين لامسوا حدود الغطرسة، مثل بيكون، حين حاول أن يجعل العلم جذابا بقوله: "المعرفة قوة". ليست الغطرسة - كما يقول بوبر - في امتلاكه معرفة جمة، أو قوة جمة، ولكن في طلبه للمعرفة لأنه يطلب القوة[13].

من ناحية أخرى، يتحدث توماس بيري عن "الإنسان القابل للحياة"، فيشير إلى أن الإيكولوجيين يدركون أن اختزال الكوكب إلى مجرد قاعدة موارد مخصصة للاستعمال الاستهلاكي في المجتمع الصناعي هو الآن بمنزلة تدهور روحي ونفسي[14]. مثل هذا الاتجاه المضاد للتقدم التكنولوجي عبر تخريب العالم الطبيعي مما يتوافق عليه إذن كتاب الخيال العلمي المعاصرون وفلاسفة العلم ومنظرو أخلاقيات الأعمال والبيئة الطبيعية.

لقد تطورت مجالات البحث في الخيال العلمي تطورا كبيرا وواكبت إلى حد بعيد التيارات والمناهج النقدية المعاصرة. نرى الآن بحوثا عن الخيال العلمي من حيث هو خطاب سيميائي، وعن شعرية الخيال العلمي، و الخيال العلمي النسوي، والخيال العلمي من حيث هو إنتاج للواقع، والخيال العلمي والتصورات اليوتوبية، والنظرية الثقافية وعلاقتها بالخيال العلمي المعاصر وغيرها.

٣ - الخيال العلمي استراتيجية سردية

يشتمل السرد في الاستخدام العام للاصطلاح على أي سرد أدبي literary narrative سواء في النثر أو في الشعر. ونحن نستخدمه هنا ليدل على السرد النثري دونما أي دلالة على حقيقة تاريخية خاصة. والتطبيق في هذه الدراسة على القصة القصيرة من حيث هي عمل سردي نثري تسري عليه معظم اصطلاحات تحليل المكونات والأنماط والتقنيات السردية المختلفة للرواية. بهذا المفهوم تقوم القصة القصيرة على تنظيم الحدث والفكرة والتفاعلات بين الشخصيات في نمط محكم من الحبكة القصصية. والقصة القصيرة في هذه الدراسة من نوع الخيال العلمي، وربما كانت في بعض أجزائها من نوع الفانتازيا.

أما "الاستراتيجية" وهو اصطلاح عوِّلت عليه لسانيات النص وتحليل الخطاب، فيميز بينه وبين قسيمه "تكتيك". الاستراتيجية Strategie والتي نشأت من المجال العسكري، تعني طرق الوصول إلى أهداف بعيدة المدى. أما التكتيك Taktik فيعنى طرق الوصول إلى أهداف جزئية. يعني هذا في المجال النصي أن منتج النص يستطيع تحقيق استراتيجيته الاتصالية النصية عبر عدد من التكتيكات. يعرِّف كل من فولفجانج هاينمان Wolfgang Heinemann وديتر فيهفيجر Dieter Viehweger "الاستراتيجية" بأنها حصيلة سلسلة من عمليات الاختيار واتخاذ القرار التي تجري عادة عن وعي والتي نعلم بوساطتها خطوات الحل ووسائله لإنجاز أهداف اتصالية[15].

في المجال الأدبي تعد عملية تخطيط الكاتب للاتصال بالقارئ من أجل الوصول إلى الهدف أو الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها بالنص. تعد - من حيث المبدأ - استراتيجية. من ثم، يشير هاينمان و فيهفيجر إلى أن الاستراتيجيات الاتصالية تعرف دائما بوساطة أهداف معينة مستنبطة من التفاعل. ويرتبط بمكون "الهدف" تنشيط أنساق معرفية، وتمثيل نماذج ذهنية، واستحضار آراء ذاتية، وقناعات ومواقف، واستحضار الوعي بالشروط السياقية لعمل الاتصال المخطط له وتوجه جميع الأنشطة المعرفية إلى الوظيفة المتوقعة من النص المخطط له في التفاعل[١٦]. وفقا لـ"هاينمان" و"فيهفيجر" يتبع الكاتب هدفين استراتيجيين رئيسين: أولهما عرض النص، وذلك عن طريق اختيار الوحدات ونماذج الأنساق المعرفية من المخزون المعرفي الذي يختزنه وتفعيلها وتقويمها تبعا لما يراه مؤديا إلى هدفه المنشود على نحو أفضل. في إثر ذلك يعمل الكاتب على تنظيم تلك الوحدات تبعا لتماسكها المنطقي، فضلا عن تهيئة الوسائل والنماذج في هيئتها اللغوية وإجرائها وفقا لنظامها النحوي والنصي. أما الهدف الاستراتيجي الآخر، فهو صناعة النص بما يضمن تأمين فهم المتلقين للنص؛ إذ يعمل على تنظيم المعلومات، ومراعاة الاهتمامات والتوقعات المحتملة لدى المتلقي. تقويم معارف المتلقي ومواقفه وكفاءته الاستنباطية، وتقسيم النص بوضع عناوين رئيسية أو فرعية، وتنظيم الفقرات، وتوكيد المعلومات المهمة بواسطة إشارات تفسيرية ونحوها هي جميعا من وسائل صناعة النص التي تعين على إنجاز الأهداف الاستراتيجية التي يسعى الكاتب إلى إنتاجها[١٧].

بدهي أن الكاتب يبلغ أهدافه الاستراتيجية عبر مجموعة من التكتيكات الجزئية التي تختلف من حيث الكم والكيف باختلاف الجنس الأدبي والنوع النصي لهذا الجنس في آن معا. السؤال المحوري الآن: ما التكتيكات الجزئية التي تستعين بها سرديات الخيال العلمي العربية لإنجاز أهدافها الاستراتيجية؟ وإلى أي مدى تشكلت تلك التكتيكات بشكل النوع النصي السردي الذي وقعت فيه؟ نتخذ من عينات هي طائفة من قصص نهاد شريف القصيرة من مجموعتيه المعروفتين: "رقم ٤ يأمركم"، و"الماسات الزيتونية" مجالا للإجابة عن هذين السؤالين المهمين. لقد أسفر فحص تلك العينات المختارة عن وضع اليد على أربعة من التكتيكات المهمة، وهي: العلاقة الجدلية بين الخيال والواقع، وتبطيء الإيقاع السردي، والتعديل، والمقالية. التكتيك الأخير هو الأقل ترددا، أما الثلاثة الأولى فهي الأكثر ترددا وأهمية.

(أ) العلاقة الجدلية بين الخيال والواقع

يمكن القول بأن الجدلية بين الخيال والواقع هي أم التكتيكات في إنتاج النص السردي عند نهاد شريف وغيره من كتاب الخيال العلمي. والعلاقة بين الخيال والواقع علاقة جدلية؛ لأن الخيال العلمي يتخذ من الواقع الذي يحكيه النص موقفا انتقاديا أو ساخرا أو محرضا على التغيير أو كاشفا لما خفي من مثالبه. تبدأ القصة عادة بحدث واقعي أو تصوير مشهد سردي واقعي ثم تنتقل رويدا رويدا إلى نسيج سردي خاص يختلط فيه الواقع بالخيال، وهي لا تخلط الواقع بالخيال لأن الخيال يتسع لما يضيق به الواقع فحسب، بل

لأن الخيال حينئذ يصبح الوسيلة الفنية التي تميز هذا النوع الأدبي في نقد علم عقيم أو التنبؤ بعلم قادر على تغيير الواقع إلى الأفضل. ويمكن القول هنا بأن مثل تلك العلاقة الجدلية بين الخيال العلمي والواقع مما يساعد على تفكيك الخواص الأصيلة لكل منهما. ونحن نعلم أنْ رُبَّ واقع أغرب من خيال، وربَّ خيال يحيله الزمان واقعا. إذا سلمنا بأن الواقع هو ـ بوجه عام ـ المرآة التي يرى فيها الخيال العلمي نفسه، فإن الخيال العلمي ينطلق إلى النص السردي دائما من رؤية ما بذلك الواقع: قد ينطلق من رؤيته أن شيئا ما في الواقع ينبغي له أن يتغير لعلة فساده، أو من رؤيته أن شيئا ما لا يملكه الواقع وينبغي له أن يملكه. بدهي أن الخيال والواقع ليس أحدهما هو الآخر على الحقيقة، فلكل منهما منطقه الخاص. الخيال العلمي الذي يقطع السرد المتسلسل ويجمع بين ما لا يجتمع من الأزمنة والأمكنة والكائنات يلجأ إلى توثيق صلته بالواقع لأنه ـ ببساطة ـ خيال من أجل الواقع؛ أي من أجل إنتاج واقع أفضل، وهذا يعني استحضار الواقع في حال بعينها حتى يزامنه خيال علمي يشاركه في إنتاج دلالة ما للنص. وهذا يعني بالضرورة أن كل تحليل أو تأويل لدلالة خيال علمي في نص سردي هو بالأحرى تحليل أو تأويل لدلالة أنتجها ذلك الخيال في علاقته الجدلية بالواقع. في قصة "لكي يختفي الجراد" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" يوصف واقع عربي تاريخي في فترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧ م حتى يدخل الخيال العلمي ـ بعد حكاية حال قرية مصرية (أو عربية) حكاية تشدد على ضعفها وعجزها عن مواجهة العدو بسلاحه ـ يدخل في علاقة جدلية بين تلك الحال المحكية للقرية وأهلها وما هي عليه الحال في الجانب اليهودي من قوة في السلاح والدعاية وغزو العقول ونحو ذلك. نواة الجدل بين الخيال والواقع في تلك القصة هي انتقاد ضعف العرب وهوانهم من ناحية، وتحريضهم ـ من ناحية أخرى ـ على امتلاك أسلحة القتال والدعاية المضادة لما عند الغزاة. وفي قصة "تلال الصمت" من مجموعة "الماسات الزيتونية " يصور الكاتب واقعا عاليا علميا من خلال الكلام عن اثنين من الكائنات غير البشرية أحدهما ذكر والآخر أنثى، ثم يدخل الخيال العلمي إلى الحكاية فيربط بين الأزمنة الثلاثة في سياق السرد، بأن يتخيل الكاتب نفسه يعيش في عصر قادم ويحكي من خلال ذلك الحوار بين هذين الكائنين عن أناس عاشوا في الماضي، وهو يعني ـ بإفادة السياق النصي ـ حاضرنا الذي نعيشه:

"غلف الأسى صوت القصير، فبدا مضغوطا مخنوقا.

ـ القصة بعيدة، تفاصيلها موغلة في القدم.. إنه تاريخ قومنا نحن .. كلنا، فقد تواترت الأحاديث عن آبائنا وأجدادنا .. إنهم ينحدرون عن قوم ذوي جاه وحضارة عريقة، كانت مثالا للتقدم والرقي .. عن طريق سيطرة ما كان ذا سطوة وبأس رهيبين .. وعرف بالعلم ومنجزاته.

انبهرت الأنثى: "أكانوا على شاكلتنا؟".

اعترض القصير: "لا، لا .. بل أرقى منا، وأكثر تحضرا بدرجة يعجز تصورك المحدود عن إدراكها .. نحن بالنسبة إليهم مثل.: مثل القشريات في المستنقع بالنسبة إلينا!".

تساءل الذكر: " أين ذهبوا .. كيف ذهبت حضارتهم؟".

آه .. هنا تبرز الفاجعة الكبرى وقوانينها التي طوت كل شيء .. فقد قادهم العلم إلى اكتشاف ما أطلقوا عليه " قنبلة ذرية" .. نوع من الهول يسحق كل الموجودات، يحيل الشجر والجبال والنهر إلى فناء. وهكذا. سرعان ما تغلبت نوازعهم الشريرة، فأفنى بعضهم بعضا!

بان الذبول في نظرات الذكر: " لكني لم أعلم بوجود أثر للحضارة، أو الحضارات التي تذكر، في نواحي تلالنا!".

- وهل نواحي التلال، بل جزيرتنا برمتها، مما يقاس إلى جانب الأراضي الممتدة عليها مدنهم وبلدانهم.. وحتى تلتحم بأطراف الكون الفسيح..

أطرقت الأنثى، وقد تشتت فهمها لأقصاه: " أفكل الذي تذكر قد تلاشى .. حقيقة؟"(١٨)

غني عن البيان أن الكاتب ينتقد في هذا الحوار الخيالي بين اثنين من الكائنات غير البشرية ذلك النوع من العلم الذي يؤدي بالبشر إلى تغليب نوازعهم الشريرة ويقودهم إلى اكتشاف ما فيه فناء حضارتهم وهلاكهم.

وربما غاب في قصص أخرى الحد الفاصل بين الخيال العلمي والواقع. مثال ذلك قصة "ابن البرق" من مجموعة "الماسات الزيتونية". في هذه القصة يحكي الكاتب حكاية "عزمي" طبيب الأمراض الباطنة مستخدما كل وسائل التشخيص الخلقية والخلقية (بكسر الخاء وضمها) وكل أساليب السرد كالارتجاع (أو الفلاش باك) والحوار الداخلي والتهجين القصدي فضلا عن حكي الراوي العليم والحوار الخارجي وغيرها. أما الحدث في القصة فيبنى على انطلاق الطبيب إلى منزل أحد مرضاه في ظروف جوية صعبة؛ إذ يفاجئه برق شديد في طريقه وما يعقب ذلك من اختراق شحنة كهربائية جوية هائلة جسده دون أن يموت في الوقت الذي أحرقت فيه العاصفة الشجر والحيوان والتربة. ويصبح الأمر الغريب آنذاك تلك النار المجهولة التي تظهر حوله والتي ينفثها جسده أو تشعها طاقة غير مرئية فيما يحيطه أينما سار أو تحرك أو وُجِد!. في هذه الملابسات يصبح تفسير صديقه "حسن" ـ وهو عالم متخصص في الكهرباء ـ لهذه الظاهرة أنه مشحون بالطاقة التي انتقلت إلى جسده عبر العاصفة، وأن خلاياه تتمتع بخاصية استقبال مدهشة للتيار الكهربائي واختزانه، وهي تبعا لذلك تمثل قطبا نشطا مع كهربائية السحب والإشعاعات الكونية المستمدة من طاقة الشمس!

موضوع القصة إذن ظاهرة كونية فريدة أو نادرة، يلقي بها الكاتب أمام العلم الحديث من أجل تفسيرها. والسؤال الآن: هل هذه القصة من نسج خيال خالص للكاتب أم هي قصة تحكي ظاهرة كونية ممكنة الوجود على رغم غرابتها؟ يرتبط هذا السؤال بمسألة مهمة؛ هي ضرورة التمييز بين الخيال العلمي والتخييل السردي. ما نراه في تلك القصة تخييلا؛ لأن عناصر القص جميعا واقعية في منطقها على رغم كون مدار القص فيها ظاهرة كونية غريبة. الموضوع في القصة إذن موضوع تخييلي يتسم بالغرابة، ولكنه ليس خيالا علميا تنبؤيا بشيء ما في المستقبل القريب أو البعيد. هنا يدنو التخييل ـ في زعمنا ـ من دائرة الخيال العلمي الموضوعية التي تعد الظواهر الطبيعية إحدى نقاطها الظاهرة. وهنا يصبح منهج القص والمنظور هما العاملان الرئيسان في عزل الخيال العلمي بمعناه الاصطلاحي في نظرية النوع عن

التخييل بمعناه السيميوطيقي المعروف. تلك القصة وأمثالها تمجيد للعلم ودعوة للتفسير العلمي للظواهر الطبيعية الخارقة، وليس خيالا علميا. ولعل خير دليل على ذلك من القصة ذاتها نهايتها الانقلابية: "مع حلول شهر ديسمبر من العام التالي، وفي واحدة من القرى النائية بمحافظة البحيرة.. تلك المسماة بقرية "البرج" وتقع غربا بثمانية كيلو مترات من مدينة أبو المطامير أحد المراكز الهامة بهذه المنطقة.. أخذ أهالي قرية البرج والقرى المحيطة بها ينسبون عديدا من الكرامات الخارقة لشيخ عملاق ظهر بينهم مؤخرا.. إنه يشفي - وبصورة تدعو للإعجاب - غالبية المعروف من أمراضهم وغير المعروف منها، وبخاصة تلك التي تنتسب إلى فرع "الروماتيزم" والتهابات المفاصل والعضلات... وهكذا، وإلى يومنا الحاضر يسعى جموع الأهالي من قرية "البرج" بالبحيرة، ومن القرى المجاورة، بل من أقصى مدن الجمهورية وقراها، إلى كوخ الشيخ المزود بمصباح كهربائي ضخم على بابه، ولا يكفون عن الإحاطة به طوال ساعات الليل والنهار، وهو لا يرد لقاصد الشفاء منهم طلبا.. بل يستقبل زواره دائما بابتسامته الراضية المعهودة، وبقامته الفارعة في جلبابه القاتم..."[19].

في نص النهاية السابق مؤشرات لغوية ووصفية إلى أن الشيخ المقصود هو نفسه الطبيب "عزمي"، مثل"عملاق" و"قامته الفارعة"، وهي مؤشرات اعتمدت عليها القصة من قبل في التشخيص. "عزمي" الطبيب الذي كان يعالج بعلمه الأمراض الباطنية، صار الشيخ ذا الكرامات. الطبيب عزمي - وهو رمز على آخرين مثله - لم يسلك مع تلك الظاهرة الكونية الغريبة المسلك الصحيح؛ أي لم يتخذ من العلم وسيلة للفهم والتفسير، حتى انقلب الطبيب شيخا وضاعت الظاهرة الطبيعية فيما وراء الطبيعة!

وفي بعض قصص نهاد شريف القصيرة تضعف العلاقة بين الخيال العلمي والواقع، ولا نرى للخيال العلمي من الأسباب التي تربطه بالواقع إلا إشارات إلى مكان معروف أو حدث واقعي مألوف. وربما بلغ الخيال العلمي في مثل ذلك النمط من القصص القصيرة مبلغ الفانتازيا، وذلك بالنظر إليه في حدود واقعنا أو واقع متوقع قريب، وهو مما يباين خياليته وواقعية ما يرتبط به من أمكنة وأحداث. في قصة "جولة المساء" من مجموعة "الماسات الزيتونية" يحكي الكاتب قصة هبوط رجلين وامرأة على سلم طبق طائر إلى الأرض، وقد بنى الكاتب استراتيجية تشخيصهم على ما يناسب سردا خياليا أو فانتازيا؛ أي تشخيصهم بما يباين بينهم وبين الكائنات البشرية المعروفة مباينة شديدة. وصل هؤلاء الثلاثة في نهاية المطاف إلى محطة قذيفة الأنبوب الصاروخية، وما لبثوا أن تصافحوا وافترقوا على موعد للقاء في صباح الغد. استقلّ أحد الرجلين والمرأة معه القذيفة المتجهة في الأنبوب يمينا، واستقل الآخر القذيفة المتجهة في الأنبوب يسارا. وبعد أن انطلقت القذيفة التي استقلها الرجل والمرأة بدفع صواريخها العكسية وصلا إلى "ميدان التحرير" حتى قابلتهما جدران سمراء تحمل لوحة مستديرة مضيئة كتب عليها "مبنى التليفزيون"، ثم وصلا إلى أحد "الاستوديوهات" فجلسا فيه متقابلين تحت تقويم إلكتروني يحمل الأرقام ٣٩٧٢/١/٥. ولما كانت الساعة الخامسة مساء - وهو موعد برنامج "جولة المساء" - سمعا مقدم البرنامج يفتتحه قائلا: "سيداتي سادتي.. عبد الرءوف صبري يتحدث إليكم من تليفزيون جمهورية مصر العربية، من القاهرة.. سيداتي سادتي .. أهلا بكم ومرحبا في برنامج "جولة المساء".

موسيقى مرحة.

"تبدأ جولتنا هذه الليلة مع الدكتورة عنايات محمد. خبيرة الأرصاد الجوية الشهيرة..

موسيقى مرحة..

"البرنامج يحييك يا دكتورة، ويسألك عن آخر أبحاثك وتنبؤاتك"..

وفي صوت ناعس رخيم، يتنافى مع مظهرها الجاد، قالت: "إنني مازلت عند رأيي الذي أعلنته منذ أسبوع، بأن البشرية تجتاز الآن الأعوام الأواخر للعصر الجليدي الخامس" أجل، نحن على أعتاب فترة دافئة طويلة، تلوح بشائرها في الأفق، "ولعل أبرز ما يؤيد كلامي ما شاهدناه اليوم من طبقنا الطائر، ونحن نحلق به في سماء العاصمة غربا.. ثلاث هامات ضاوية شامخة رأيناها بوضوح، وقد ذاب الجليد من على قممها.. إنها أهرام الجيزة الثلاثة التي تتحدى الأزل..."[٢٠].

نلحظ في هذه القصة ما يأتي:

١- تحكي القصة تنبؤات الكاتب بتغيرات مناخية جوهرية، تنتقل فيها البشرية من العصر الجليدي الخامس إلى عصر دافئ طويل، ولكنه - فيما يتوقع - انتقال تدريجي قد يستغرق نحوا من ألف عام.

٢- مفتاح فهم الخيال العلمي في تلك القصة وتقدير مبلغ خياليته هو الزمن الذي اختاره لها الكاتب؛ فالقصة - إن كانت مكتوبة في عام ١٩٧٢م - تحكي أحداثا من نقطة واقع آخر حددته بعام ٣٩٧٢م. من ثم، فإن ما نراه نحن الآن في تلك القصة مغرقا في خياليته وبعيدًا كل البعد عن واقعنا قد يكون هو الواقع المألوف بعد ألفين من السنين.

٣- من المعروف في استراتيجيات الكتاب أن الاهتمامات الاجتماعية المشتركة بين الأفراد والجماعات تعد في نمط "الاتصال عن بعد" الذي يمثله هنا النص السردي نقطة انطلاق للتواصل؛ فالكاتب يتجه بنصه إلى قرائه معتمدا على أنساق معرفية لديهم وعلى قدراتهم على تفسير رموزه اللغوية في ضوء الواقع الاجتماعي العام الذي يعايشونه. وفي تلك القصة ما يفيد ارتباطها - على رغم ذلك كله - بواقع اجتماعي بعينه؛ وذلك في إشارة الكاتب إلى كون ضيف البرنامج امرأة وليس رجلا. الدكتورة عنايات محمد خبيرة الأرصاد الجوية ينبغي لها - في تلك القصة - أن تكون رمزا على مجتمع أفسح للمرأة مكانا وجعل لها دورا في حركة العلم، وهو ما أراد الكاتب أن يدعمه بأدواته الفنية.

٤ - وفي القصة أيضا ما يفيد ارتباطها بواقع جغرافي بعينه، وذلك في إشارة الكاتب إلى أماكن مثل "ميدان التحرير" و"مبنى التليفزيون" و"الأهرامات الثلاثة" التي تعد جميعا معالم تاريخية وحضارية كبرى في بلد بعينه. مثل تلك الإشارات المكانية نراها ذات مغزى، وهو - فيما نحسب - رغبة الكاتب في أن نرى للخيال العلمي يوما ما هوية مصرية يرعاها ويعلي من شأنها علماء مصريون.

خلاصة القول أن الخيال العلمي لابد له - في النص السردي اللغوي المكتوب - من بيئة ينتمي إليها وترسم له معالمه وسماته، ولابد له من واقع يحاوره ويكيفه ويمنحه منطقه ومغزاه.

(ب) السرد بإيقاع الخيال

للإيقاع أشكال مختلفة، منها ما يسمى بالإيقاع الأوركسترالي في حركات أعضاء الجسم البشري (حركات الرقص والعدو)، والإيقاع اللحني في توزيع النغمات الموسيقية، والإيقاع اللغوي في التدرج النبري لمجرى الكلام. أما التدرج النبري الذي يخلق الإيقاع اللغوي، فهو من سمات اللغة في ذاتها. ويدخل التوزيع اللحني (الميلودي) من خلال المدة الزمنية في إطار الإيقاع اللغوي النبري. والإيقاع اللغوي ـ في جوهره ـ تشكيل صوتي للحدث الكلامي أو العملية الكلامية في أعمق صورها. وتنطلق دراسة الإيقاع من تحديد مواقع النبر وما ينتج عنه من توالي الصعدات والهبطات: تلك التي تنمو وتتزايد من خلال عمليتي التوتر والانفراج الداخليين[٢١].

وإذا كان الإيقاع يرتبط في الأساس بالشعر، فإن للنثر اللغوي الفني إيقاعا حقيقيا؛ فالنثر تشكيل لدخائل الإنسان المبدع وبواطنه. بيد أن الذي يميز إيقاع الشعر من إيقاع النثر هو عنصر الانتظام أو الاطراد في الأول، في مقابل التنويع والحرية المفتوحة في الثاني. نحن نستخدم الإيقاع هنا مفهوما لغويا عاما نصف به سرعة الأداء أو بطء الأداء في لغة نثرية مكتوبة في سرد خيال علمي. وللإيقاع اللغوي ـ على كل حال ـ قيمة أسلوبية كبرى، تتجلى في تلوين الأسلوب، أو تعديله، أو التصرف في تصوير المعاني المتغايرة وانتقالاتها. الإيقاع اللغوي هنا يؤدي ـ كما يقول هربرت زايدلر Herbert Seidler إلى تصعيد معايشتنا للكلام وزيادة إحساسنا به[٢٢].

كان الهدف الاستراتيجي للنص دائما هو التوصيل الفعّال وخلق التفاعل. وكان التكتيك الذي اتخذته الاستراتيجية هنا هو "تبطيء الإيقاع". أن نلحظ في سرديات الخيال العلمي ميلا عاما إلى "تبطيء الإيقاع" يعني أن تبطيء الإيقاع ينبغي له أن يضطلع بأداء وظيفة أو وظائف بعينها. في صدر مناقشة مثل هذه الظاهرة أود أن أطرح هذين السؤالين: ما العلاقة بين سرد الخيال العلمي وتبطيء الإيقاع؟ ألا يعد تبطيء الإيقاع ميلا عاما في سرديات الخيال العلمي مؤشرا على طبيعة خاصة في أدب النوع؟ لقد لاحظت بموازاة "تبطيء الإيقاع" شغفا خاصا لدى سرديات الخيال العلمي بالصورة. يلفت هذا النظر إلى المزاوجة الحية بين الصورة وتبطيء الإيقاع. ولعل سرديات الخيال العلمي مركز الاهتمام هنا من أنسب الأنواع الأدبية السردية لتفعيل مثل تلك المزاوجة. لاشك أن الإيقاع البطيء سوف يسمح للصور المرئية التي يرسمها الكاتب في قصصه بأن تشغل في مخيّلة القارئ مدى أطول للتأمل والمعايشة. ما أكثر المشاهد التي يقوم الكاتب على تصويرها رهبة أو دهشة أو مفاجأة أو غرابة. ونحسب أن قوة التعبير باللغة عن صور مرئية نوع امتثال للغة السينمائية. اللقطات التفصيلية تظهر القدرة الخاصة للخيال العلمي على تحوّل العلامات اللغوية الورقية إلى صور متجاوزة حدود الأوراق. إن مكون "الإجراءات"، وهو أحد مكونات استراتيجيات الكتاب، ينبغي له أن يواكب مكونين آخرين هما: الهدف والموضوع. يختار الكاتب إجراء اتصاليا أو عددا من الإجراءات الاتصالية التي يراها مناسبة لموضوع الاتصال وهدفه. بدت المزاوجة بين الإيقاع والصورة في كثير من الأحيان من أهم تلك الإجراءات الاتصالية في السرد الخيالي العلمي.

في "تبطيء الإيقاع" يستخدم الكاتب من التراكيب والأساليب ما يراه مناسبا. في قصة "تلال الصمت" من مجموعة "الماسات الزيتونية" يحكي نهاد شريف ما يمكن أن ندعوه بـ"الخيال الأرضي"، إذ يتخيل جموعا من الكائنات (لا يدعوها باسم بعينه) خرجت من جحور أرض من الطين اللزج. يبرز كائنان أبيضان يريدان اللحاق بتلك الجموع من الكائنات، أحدهما ذكر والآخر أنثى، وقد ظهر لهما كائن قصير مكتنز اندفع يقودهما مخترقا ذرات الطين الإردوازية. وطفق يحدثهما عن "قانون البقاء" الذي انحدر عن "قانون الفاجعة العالمية الكبرى" التي طوت أقواما ما كان لهم ذات يوم جاه وحضارة، ولكن العلم قادهم إلى اكتشاف ما أطلقوا عليه "القنبلة الذرية"، فكانت هولا يسحق كل الموجودات، وتغلبت نوازعهم الشريرة، فأفنى بعضهم بعضا! ويدور بين الكائن القصير المكتنز وبين الذكر والأنثى حوار عن موجات الحرارة المميتة وعجز هؤلاء القوم عن أن يقيموا حياة سعيدة فوق تلك الأرض الخضراء، وأنهم منذ ما أسموه بالحرب الذرية أو "موجة الفناء الكبرى" وهم مازالوا مذهولين صاغرين ضائعين لم يوجد بينهم المفكر الجريء أو الشخص العاقل الذي يخرجهم عن عجزهم وعن شلل وقدة الأمل في غدهم!

السؤال الآن: ما الذي يستلزمه سرد مثل هذه الحكاية؟ الأحداث محدودة وتغيرها بطيء. الفضاء موصوف بتفاصيله. ينبغي - إذ ذاك - إرخاء العنان للخيال العلمي لكي يمضي إلى حيث يريد. يمضي تارة فيما يقع بين تلك الكائنات في التل، ويمضي تارة أخرى فيما يدور بين الذكر والأنثى من حوار، ويمضي تارة أخيرة إلى ما يقف عليه الكائن القصير المكتنز من أفكار وانتقادات لأولئك الذين يُفني بعضهم بعضا بمنجزات علمية حمقاء! لابد إذن من مساوقة الإيقاع للحالة السردية. إنها مساوقة ضرورة تجد لها من وسائل تبطيء الإيقاع ما يرتبط بالصياغات حينا وما يرتبط بالأداء حينا آخر. أما الصياغات، فمنها مثلا الوصف التفصيلي أو الاستغراق في الوصف، كقول نهاد شريف في استهلال القصة السابقة:

"الطين العالق من أعلى لأسفل، أو من أسفل لأعلى، وعلى امتداد الرؤية لا حدود تقل ولا تزيد، بدا شفافا رقيقا لدى الغرب، معتما كريها فيما وراء الحافة الشرقية.. الطين ذراته إردوازية، أو مزرقة، وقد تميل إلى الحمرة في الأعالي.. والطين ذراته هشة.. هباء دقيق منثور، لزج.. له رائحة صدأ المعادن، وهو في تعلقه وانتشاره، يحيل المنطقة - بامتداد الأديم الأسود - إلى بحيرة غامضة من الظلمة، والروائح النفاذة.."[٢٢]. وصف الطين في وضعه ومادته ولونه وصلابته ورائحته. وليس استهلال القصة بمنطوق مثل: "الطين العالق من أعلى لأسفل أو من أسفل لأعلى.." إلا نوعا من أنواع الاستغراق بعرض صور مختلفة لشيء واحد أو لحال واحدة. ونحسب أن "الطين" هنا هو نقطة المركز في فضاء تلك الحكاية. ولعل الكاتب قد وجد في هذا الاستغراق في وصف نقطة المركز الفضائي الذي تتسع دائرته مع الحكي شيئا فشيئا، لعله قد وجد فيه مؤشرا على الإرجاع القهري لتلك الكائنات المبهمة أو الكائنات البشرية إلى أصولها الأولى، فتكفّ بهدي الحكمة والعقل عن أن يفني بعضها بعضا بالعلم!

وأما الأداء، فإن الكاتب يصطنع لتبطيء الإيقاع وسيلة "التقطيع عبر الفصل بين الموصولات في المنطوق الواحد"، وذلك عن طريق علامة من علامات الكتابة؛ وهي الشُرطة الأفقية أو النقطتان المتجاورتان. هذه الوسيلة معروفة في سائر أنواع القص، ولكنها في قصص

الخيال العلمي أظهر وأقوى. يأتي الفصل بين الموصولات غير صحيح من الناحية القواعدية، ولكنه خطأ مقبول إلى درجة ما إذا نظرنا إليه في إطار استراتيجية بعينها للمتكلم؛ هي هنا توفير مدة أطول لاستغراق الخيال العلمي في محيط النص. في المقطع السردي التالي الذي يحكي فيه الكاتب حكاية هذه الصيحة التي انطلقت من ذلك الكائن القصير المكتنز ما يُبيِّن هذه الظاهرة:

" وبالرغم من أن ذرات الطين قد عجزت عن حمل أصداء الصيحة، وربما عمدت إلى كتمها، فإن الكائنات لم تكن في حاجة لاستيضاح معالم النغمة المنفعلة، بعد أن فهمت مغزاها.. وعلى الأثر تعالت من كراتهم همهمات تلقائية.. خافتة.. ممطوطة.. في حين استمر توافد المزيد منهم، ينحدرون من أعماق جحورهم، يقبلون كالسكارى.. المنوَّمين.. في بطء وإعياء"[٢٤].

جدير بالإشارة هنا أنه إذا كانت سرديات الخيال العلمي العربية تميل هكذا إلى استخدام وسائل بلاغية لتبطيء الإيقاع، فإن تبطيء الإيقاع في نصوص سردية يفتقر فيها الخيال العلمي إلى القوة والجموح والتجدد سوف يؤدى بالنص إلى الرتابة والموت.

في المقطع السابق، فصلت الصفتان "خافتة" و"ممطوطة" عن الصفة الأولى "تلقائية"، كما فصلت الصفة "المنومين" عن موصوفها "السكارى"، وقد دلَّ الكاتب على ذلك الفصل بين الموصولات بدليل كتابي هو النقطتان المتجاورتان على السطر حكاية لأداء بعينه حتى يلزم به القارئ.

أشرنا آنفا إلى الصلة الوثيقة بين الإيقاع واللغة التصويرية في سرديات الخيال العلمي. اللغة التصويرية ـ في تعريف آبرامز لها M.H. Abrams ـ أنها "انحراف عما يراه متكلمو اللغة، لغة عادية أو معيارية، من حيث المعنى أو سلاسل الكلمات؛ وذلك من أجل إنتاج معنى خاص أو تأثير خاص"[٢٥]. في قصة "مندوبة فوق العادة" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" تهبط المندوبة "عبير" من كوكب آخر إلى كوكب الأرض تطلب قدرا من مصل اكتشفه "عبد العزيز" من كوكب الأرض؛ لعلاج زوجها من سرطان الجلد. ولكن عبيرا ما لبثت أن وقعت في حب "عبد العزيز" مثلما وقع هو في حبها. وفي خاتمة القصة يصور الكاتب على لسان عبد العزيز راوي القصة مشهد وداعه عبيرا هكذا:

"اقتربت مني على الرغم من تحذيري.. وطبعت على شفتي قبلة طويلة ملتهبة.. وبلمحة خاطفة قرأت ألما مُمِضّا يصرخ في مقلتي عينيها.. كانت تسوق نفسها.. بإرادتها.. إلى ما يسحق قلبها..

ـ اعذرني يا حبيبي.. فإنني إشفاقا عليك وضعت تلك المادة المخدِّرة في قدح قهوتك..

واختفى وجهها من أمامي.. سمعت قدميها تهرعان بهبوط الدرجات الخشبية.. ثم تراءى قوامها هناك أسفل الكوخ.. رأيتها تتواثب على رمال الشاطئ نحو القارب وفيه شبح رجل.. وغاص القارب قليلا حين اعتلته.. وتحرَّك..

أخذ يبتعد وهي فيه.. أظنها وقفت تلوح لي بمنديل يطيره الهواء في اتجاهي..

رويدا رويدا كان القارب يصغر.. وصوت المجدافين..يخفت.. والضباب الرقيق يلفه.. يحجبه.. أو يحجب بصري.. لم أعد أميز بعض الخطوط المبهمة للقارب.. وقد أوشك على الدنو من تلك الغواصة.. أو الطبق الطائر.. الجاثم على صفحة المياه.. في انتظاره.."[٢٦].

مع هذه النهاية للقصة يلفظ الخيال أنفاسه الأخيرة في النص اللغوي، ولكنه يظل بروحه في مخيلة القارئ متجاوزا النص كله إلى عالم التأمل والتأويل. لقد قطعت اللغة التصويرية في المشهد السابق طريقها إلى النهاية عبر أفعال الحركة، ورسم الهيئة الجسمية، والتردد بين الظهور والاختفاء أو القرب والبعد، ونقل تعبيرات الوجوه والعيون والإيماءات والتلويحات وغيرها. من ناحية أخرى، وثقت اللغة التصويرية في ذلك المشهد صلتها بالإيقاع البطيء عبر مؤثرات فونولوجية وأدائية وتركيبية: وفرة الطليقات، وتبطيء الإيقاع بمؤشر كتابي هو الفصل بين الموصولات بالنقطتين ("كانت تسوق نفسها" بإرادتها.. إلى ما يسحق قلبها")، وهو إيقاع بطيء يستبقي المشهد المصوَّر في ذلك المقام السردي؛ مقام الألم المرير الذي اعتصر قلب المحبَّيْن، عبد العزيز من كوكب الأرض وعبير من كوكب آخر. كأنما أراد الكاتب أن تحمل قصته نبوءة بلقاء بين الكواكب والعلاقات بين أجناس مختلفة وقد ألفت بينهم المشاعر والمصالح في آن معا.

كذلك الحال مع الاستهلال . لننظر إلى استهلال قصة "وجهان لقصة واحدة" من مجموعة "رقم٤ يأمركم":

"جميل هذا الصمت العميق.. المطبق.. الذي يندفعون من خلاله.. شاعرية هذه الظلمة المحيطة بهم.. الإردوازية.. المكسورة حدتها ببثرات النجوم.. ملايين النجوم.. ملايين المجرات كنُدف القطن النقية.. تضم ملايين الأجرام المضيئة.. اللامعة.. أو الخابية.. بعضها مضيء بذاته.. والبعض يسرق الضياء من جاره المتفجر بالطاقة"[٢٧].

لقد أُشبعت التفاصيل تفصيلا دائرة حول مكون الزمان. لم يعبر الكاتب عن مكون الزمان بمنطوق مباشر، بل عبَّر عنه بصورة تعاضدت فيها العناصر. وعلى المستوى الفونولوجي سمح الفصل العمدي بين الموصولات بمطل الطليقات وإطالة مدة الاستغراق الزمني للوقفة الفاصلة بين الكلمتين عند القراءة، وهو ما ينتج عنه بالتبعية بطء الإيقاع. فصل لفظ "المطبق" عن "العميق" قبله، كما فصل لفظ "المضيئة" عن "اللامعة" فصلا مكتسبا من سياق يسعى فيه الكاتب إلى الاستغراق في التصوير. ويمكننا هنا القول بأن مثل هذه المزاوجة بين الصورة والإيقاع البطيء مما يؤدي إلى اندماج الوصف في السرد اندماجا قويا لا نكاد نرى له مثيلا في غير سرديات الخيال العلمي.

(ج) الخيال العلمي وتكتيك التعديل

الخيال العلمي هنا هو المتغيِّر الرئيس في بناء النص السردي وفهمه. ولاشك أن إنتاج نص سردي مكتوب مطوَّل ينتمي إلى نوع أدبي بعينه سوف يدعو الكاتب إلى أن يتخذ له من التكتيكات الجزئية ما يجعله أهلا للانتساب إلى ذلك النوع، سواء في سرد الخيال العلمي ذاته كما رأينا آنفا؛ أو في إعطاء الصلاحيات المناسبة للخيال العلمي وتطويع مكونات القص المختلفة وتعديلها لما يوافق مركزيته. نرى هنا أن الخيال العلمي يأخذ النص السردي معه إلى

طبيعته الخاصة، من حيث هو خيال ومن حيث هو خيال علمي؛ أي إلى عالم تكتسب فيه مكونات القص منطقا آخر وأسلوبا آخر ووظائف أخرى. من ثم يمكن لنا أن نجعل عملية التعديل أو التكييف Modifying على هذا النحو نوعا من الربط الاستراتيجي بين المتغير الرئيس في صناعة النص السردي من نوع الخيال العلمي وبين سائر المتغيرات الأخرى في سياق النص. من ذلك مثلا ما يأتي:

١ـ التشخيص : يظهر أثر الخيال العلمي في تعديل التشخيص. إذا نظرنا مثلا إلى القصص التي تحكي نزول كائنات من الفضاء إلى الأرض أو صعود أناس من كوكب الأرض إلى كواكب أخرى، لرأينا توجه التشخيص إلى جوانب بعينها من الشخصية؛ مثل النشاطات العلمية، والشغف بالاكتشافات الجديدة، والرغبة في اكتشاف عوالم مجهولة ونحوها. مثل هذه الجوانب الأولية تبنى عليها الحبكة ويمتد سردها أشواطا بعيدة من الحكاية الكلية حتى تبلغ الحكاية عقدتها مع أمر ما. في قصة "مندوبة فوق العادة" التي أشرنا إليها آنفا يصور الكاتب "عبد العزيز" في صومعته الواقعة في بقعة نائية من آخر شاطئ الدخيلة في أقصى الطرف الجنوبي الغربي لمدينة الإسكندرية. وعبد العزيز هنا باحث في الطب والكيمياء العضوية والحيوية. وقد وقع بينه وبين عبير ـ على نحو ما أشرنا ـ حب متبادل. كانت عبير العضو رقم ٩ من مجموعة زملائها البالغ عددهم ٢٤ ملاحا هم طاقم السفينة الكونية "النجم الفضي". وبعد تطور للأحداث تخبره "عبير" بأن كارثة كادت أن تودي بهم لولا تلك المقالة التي نشرتها عن أبحاث عبد العزيز الطبية، وأنها تجشمت عناء تلك الرحلة لتحصل على قدر من مصل اكتشفه عبد العزيز من أجل علاج زوجها ومن أجل أربعة آخرين من أبناء جنسها. هكذا ينهض الخيال العلمي بتكييف التشخيص وتعديله لطبيعته الخاصة بوصفه الوجه الآخر للواقعية. لقد اقتصر على الجانب الأهم من الشخصية. كل من "عبد العزيز" المخلوق البشري و"عبير" المخلوق غير البشري مشغول بالعلم والاكتشافات النافعة في مجال الطب، كأنما صار الشغف بتلك الاكتشافات الهم المشترك بين الكائنات المختلفة، وهو نوع من تمجيد مثل هذا النمط من العلم.

٢ ـ الفضاء : وكذلك يقوم الخيال العلمي بتكييف الفضاء الرئيس بالقصة؛ وهو بيت عبد العزيز ذو الأسماء المختلفة، ويصبح الاستغراق البالغ في تصويره بعامة، وفي تعيين موقعه الجغرافي الخاص من الفضاء المحيط بخاصة، يصبح تقنية سردية فعالة في استنباط سمات تشخيصية بعينها مرتبطة بالتفاني والشغف بالعلم لدى قاطن المكان. يقول الكاتب على لسان عبد العزيز راوي القصة وبطلها:

"اعتادوا أن يطلقوا على بيتي مجازا اسم الجزيرة.. وبعضهم كان يصر على تسميته بالسفينة.. أما أنا فلكوني واقعيا.. جادا.. فقد اكتفيت بأن أحدد معالمه بالكوخ.. في حين كانت هي تصفه بشفتيها الرقيقتين وبالبسمة الوردية لا تفارق وجهها.. بأنه الصومعة.. الصومعة الفريدة في هدوئها وشاعريتها.. تسميتها هي الأقرب إلى الواقع.. فبيتي لا يزيد في تكوينه عن حجرتين ومطبخ للمياه في أسفل تعلوهم حجرة يتيمة.. رحبة في شكلها المثمّن.. وما يحيطها من شرفات هي في الواقع شرفة واحدة تلف مع الواجهات الأربع وإن اتسعت غربا حيث البحر يصخب تحتها ومع امتداد البصر إلى الأفق البعيد.

صومعتي أو كوخي يقع في بقعة نائية.. موحشة.. من آخر شاطئ الدخيلة في أقصى الطرف الجنوبي الغربي لمدينة الإسكندرية.. وأنا وجدت فيه (في هذا المكان) ملاذا نموذجيا في عزلته وهدوئه مما يهيئ لي الجو المناسب لتأملاتي ولمزاولة أبحاثي في الطب والكيمياء العضوية والحيوية.. والدتي جعلت الحجرتين السفليتين إحداهما لنومي والثانية لنومها.. وجعلت مكانا لجلوسنا الفسحة المربعة بين الحجرتين.. في حين كنا نتناول طعامنا في المطبخ الذي هيأت من أحد أركانه فرنا لشيِّ السمك على الطريقة الإسكندرانية التي تجيدها..

أما الحجرة العليا.. والتي كانت قبلا تضم أبويّ.. فقد حوّلتها أنا في حدود إمكانياتي المادية إلى معمل يزخر بالعديد من الكئوس والمعوجات وأجهزة الخلط والتسخين.. كما ضمت ميكروسكوبا وهاونا وميزانا حساسا ومدوكا.. وغلاية كهربائية.. وجهاز أشعة.. إلى جانب ما تمتلئ به الأرفف والدواليب من قوارير وعلب وزجاجات ملئت بأنواع متباينة من السوائل والأحماض والمساحيق والأعشاب ومختلف المواد الكيميائية.. إلى جانب أدوات مزجها وخلطها وقياس تفاعلاتها..

كان أقرب مسكن لكوخنا بيت المقاول أبو درويش.. وهو مبني على غرار كوخنا بالطوب الأحمر وإن كبر عنه في الحجم وعدد الحجرات.. وكان يبعد عن الكوخ قرابة الكيلومتر شمالا: تتلوه عدة دور متناثرة تكون بقية منطقة الدخيلة بشاطئها المعروف..

في حين لم يكن هناك ما يرى على امتداد البصر جنوبا سوى تلك الملاحة وتلالها البيضاء تقع على بعد أربعة كيلومترات أو خمسة .. وكان هناك أيضا البحر غربا.. ثم أرض ملحية جرداء تصل إلى امتداد بحيرة مريوط شرقا..

هذا هو كوخي .. وهذه هي البقعة القصيّة المنعزلة التي كان ولا يزال يقبع فيها منذ أنشأه أبي عليها.."[٢٨].

في الاستهلال الفضائي السابق نلحظ عددا من الاعتبارات:

(أولها) أوقف الكاتب مجرى محكيه إيقافا تاما وطفا الوصف الفضائي المفصل على سطح الأحداث ولم يسمح لنا بمعرفة شيء منها إلا بعد حوالي صفحتين اثنتين كان الاستغراق في وصف بيت الراوي فيهما اسما وتكوينا، وموقعا هو المهيمن على اهتمامات الراوي الشخصية.

و**(ثانيها)** أن الاستغراق في الإشارة إلى أسماء مختلفة لمكان واحد يمكن تأويله بأنه إشارة إلى الانتماء الطاغي أو المطلق إلى جغرافيته وسماته الخاصة التي وقعت من نفس راوي القصة وبطلها عبد العزيز موقعا مميزا، وأن إيثاره اسم "الصومعة" لبيته على سائر الأسماء كالجزيرة والسفينة والكوخ، فيه إشارة إلى العلاقة الخاصة في الثقافة العربية بين الصومعة والعلم الذي يعد عبد العزيز واحدا من أهله المتفانين.

و**(ثالثها)** أن دوران الوصف على الصومعة في هدوئها وشاعريتها وانعزالها في بقعة نائية على شاطئ البحر يمكن أن ينقل إلينا أجواء من الغرابة والأسطورية تنمو فيها توقعات القارئ وتخيلاته لما يمكن أن تمضي إليه حركة السرد وطبيعة هذه الحركة.

و**(رابعها)** أن ظهور الفضاء الحميم وهو بيت عبد العزيز مغلقا في ذاته مفتوحا على غيره من بيوت وشاطئ ممتد، يحقق تناسبا بين طبيعة الفضاء وطبيعة الشخصية المحورية

عبد العزيز الذي أنفق وقته وحياته للعلم. ويعني هذا بالضرورة أن الفضاء والشخصية في تفاعل دائم داخل النص وأن أحدهما يكتمل بالآخر ويستمد منه شيئا من معناه.

(د) الخيال العلمي والمقالية

تبنى البنية الإخبارية في المقال غالبا على التوصيل المباشر. ولاشك أن التأثر والتأثير بين الأنواع الأدبية المختلفة من الظواهر المعروفة. شعرية الأقصوصة وسردية المقال ودرامية الشعر شواهد حقيقية على تبادل الأنواع الأدبية فيما بينها شيئا من خصائصها الفنية وموقفياتها الاتصالية. حينما نتحدث عن المقالية في نص سردي أصيل، فإنما نتحدث - في المقام الأول - عن سمة لغوية موقفية اتصالية، أظهرت بعض النماذج القصصية عند نهاد شريف أن سرديات الخيال العلمي قد جعلت من المقالية تكتيكا سرديا فعالا. من ناحية أخرى، أظهرت نماذجه القصصية التي اعتمدت ذلك التكتيك أن للمقالية حالتين اثنتين:

(إحداهما) المقالية المباشرة أو الصريحة.

و(الأخرى) المقالية غير المباشرة أو الضمنية.

والمقالية مباشرة إذا توقف مجرى السرد لعلة مقامية توجب نقل معلومات بعينها نقلا مباشرا موثقا بوجه من الوجوه في هيئة مقالية. أما المقالية غير المباشرة أو الضمنية، فهي تحول الحوار من جانب أحد المشتركين فيه أو كليهما إلى عرض مباشر لجملة من المعلومات على نحو يطول معه ذلك الحوار حتى يبلغ من حيث الكم مبلغ المقال.

كان بعض النقاد قد وجهوا سهامهم إلى كتاب الخيال العلمي؛ لأن كثيرا من أعمالهم تتسم بتقريرية مباشرة تقترب بالعمل (الروائي أو القصصي) من المقال، وأننا نجد بعض الصفحات تنحدر إلى فجاجة الخطب وبلادة التقارير؛ مما يحرم هذه الصفحات من صفة العمل الأدبي[٢٦]. بيد أن هذه المسألة أراها بحاجة إلى إعادة نظر. حينما أنقل إلى فن نثري شيئا من خواص الشعر أو شيئا من بناء شعري قائم بذاته، فأغلب الظن أن علة ذلك هي أن في الشعر ما يتيح لي نقل تأثير ما بأدوات الشعر في موقف يبدو شعريا. وحينما أنقل إلى فن نثري كالقصة القصيرة فنا آخر نقلا مباشرا كالمقال، أو سمة أولية من ذلك الفن كالإخبار المباشر مضمنا في المتن السردي أو الحوار، فإنما ذلك لأن مقام القص يجعل من المقال أو المقالية تكتيكا يناسب الموقف الاتصالي النصي الداخلي. المقالية في ذاتها ليست عيبا، وإنما العيب في ألا تلعب في النص السردي دورا ضروريا.

ومهما يكن من أمر، فإننا نرى من أشكال المقالية المباشرة في قصص نهاد شريف: البيانات والنداءات، والمدونات اليومية والتقارير. يرتبط النوعان الأولان سياقيا بالشفرة المنطوقة، ويرتبط النوعان الأخيران بالشفرة المكتوبة. تصبح كفاءة الكاتب الأدبية الاتصالية في أن يوفر لتلك الأشكال الأربعة أمرين مهمين:

(أولهما) تهيئة الموقف الاتصالي المناسب للشكل المختار داخل النص.

و(الآخر) تهيئة السمات اللغوية والموضوعية التي تميز بين شكل وآخر؛ كأن تتميز النداءات والبيانات بحضور طرف آخر في الاتصال وتوقع رد فعله على ما يقال، والمواءمة بين طبقة الصوت والنغمة وسرعة الأداء ونحوها من الظواهر الفونولوجية ذات الأثر الفعال في

إنجاز النداء أو البيان على نحو أو آخر وفقا لمقامه. وأما المدونات اليومية والتقارير، فهي من أشكال الشفرة المكتوبة التي تعرف بقوالبها وتراكيبها وسماتها الأسلوبية ووظائفها الخاصة.

في قصة "لكي يختفي الجراد" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" يتخيل الكاتب قائد الجماعة الإسرائيلية التي هاجمت جموع الأهالي في إحدى القرى المحاصرة وقد راح يلقي بين تلك الجموع بيانا أشبه شيء بالخطبة الحماسية، يقلل من شأنهم واستلاب عقولهم بخرافة تاريخهم ويعلي من شأن شعبه، وأنه - في زعمه - شعب الله المختار، وأنهم متفوقون عسكريا ونحو ذلك. جاء البيان هنا في سياق حواري؛ أي في هيئة المقالية الضمنية، ولم يكن مطولا، فبدا مقبولا ومبررا بوظيفته في الإعلان عن قوة العدو العسكرية؛ القوة التي أعمته عن قيم الحق والعدل والسلام وأظهرته بزهوه ومغالطاته بين جموع الأهالي الأبرياء. البيان هنا إذن جزء من مبادلة جوارية بين القائد وجنوده، وقد روعيت فيه بعض ملامح الشفرة المنطوقة، كترديد الشعارات، وتقطيع العبارات، وتقوية القوة الإنجازية للمنطوقات بوسائل تركيبية مختلفة أدوات وأساليب. لقد لعب البيان هنا دوره في تشخيص المتكلم وفي تطوير البنية الموضوعية للقص، وكانت التقريرية فيه قطعا بالمعاني المباشرة. وفيما يأتي هذا المقطع منه:

"- ... إننا الشعب المختار .. الذي يؤمن بعقيدة واحدة ومبدأ واحد وأمة واحدة تسود العالم تحت حكمنا.. ومن خرج عن تعاليمنا ليس منا.. ويجب أن يقضى عليه.. وأنتم في هذه اللحظة هؤلاء الحمقى المارقون.. المسلوبة عقولهم بخرافة تاريخكم وأصل وجودكم.. ها نحن قد جئنا لنحرركم.. لنمنحكم الفرصة الوحيدة الباقية لكم لتعودوا إلى حظيرتنا فتجنوا البقاء.. وسيتولى تقويمكم الشعاع المقدس باعث الوجود الجديد.. وباعث الكيان الأمثل لأبدانكم والفكر الأطهر لعقولكم.. إننا نستطيع اليوم أن نؤكد لكم أننا.. الشعب المختار.. على مدى خطوات قليلة من هدفنا العظيم.. ولم تبق إلا مسافة قصيرة حتى تتم الأفعى الرمزية - شعار شعبنا - دورتها.. وحينما تغلق الدائرة ستكون كافة بلادكم ومدنكم وقراكم محصورة داخلها بأغلال لا تنكسر"[٣٠].

وفي قصة "رقم ٤ يأمركم" تخيل الكاتب انشقاق السماء عن صوت غامض قادم من كوكب المريخ إلى كوكب الأرض، أطلق عليه اسم "بيان إلى مخلوقات الأرض"، وفيما يأتي هذا المقتطف منه:

"يا سكان الأرض.. الكوكب المعروف لدينا بالرقم ٣.. بحسب قربه من أمه النيران المتأججة وتسمونها الشمس.. يا سكان كوكب الأرض.. يا من تطلقون على أنفسكم البشر.. يا مخلوقات الطين المتسيِّدة ثرى اليابسة على كوكبكم القريب منا.. إنا نحن موجهي البيان جيرانكم سكان كوكب المريخ أو التالي بعدكم في أوقات حسابنا.. ما كان الوقت ليحين بعد لقيام أي نوع من الاتصال بين كوكبنا - لوجود هوة ضخمة بين حضارتنا المتقدمة وبين ما ترسفون فيه من تخلف فكري وتناحر عقائدي الأمر الذي نراقبه بوسائلنا التي تجهلونها - للتنقل عبر الكون بسرعة تقارب سرعة الضوء.. وبمعاييرنا العلمية الدقيقة.. وكأننا نعيش بين ظهرانيكم.. منذ ما قبل نشأة تقويمكم الميلادي بزمان ضارب في القدم.. ولم يكن هناك ما

يثير فضولنا في مجال تقدمكم الحضاري البطيء والذي اتسم بالأنانية واستغلال بحوث العلم وتطبيقاته على بدائيتها فيما يضر بجنسكم البشري أكثر مما يفيده .."[31].

استخدم الكاتب مثل ذلك البيان لما يستخدم له البيان عادة من توضيح أمر أو طلب فعل شيء. ومن ثم، يمكن القول بأن الكاتب جعل من "أوضح" و"أطلب"، جعل منهما - تداوليا - الفعلين الأدائيين الضمنيين اللذين بنيت عليهما البنية الدلالية الشاملة للبيان. راعى الكاتب في ذلك البيان كثيرا من ملامح البيان اللغوية العامة؛ فتأمين الاتصال بتكرير أسلوب النداء يعني افتراضه وجود الطرف الآخر في الاتصال، وكذلك تعريف المتكلم بنفسه إلى الشريك في الاتصال: "إنا نحن موجهي البيان جيرانكم سكان كوكب المريخ.." ونحو ذلك. من ناحية أخرى، وقع البيان في القصة وقد لعب دورا رئيسا في المضمون. لقد كان ذلك البيان من كوكب المريخ إلى كوكب الأرض هو الحدث الرئيس في القصة، وكان السرد فيها تعليقا موسعا لنقل ردود أفعال الدول المختلفة ووكالات الأنباء عليه تأييدا ورفضا. نقل البيان كذلك وجهة النظر على نحو انتقادي لاذع لمن أسماهم الكاتب "مخلوقات الطين المتسيدة" من كوكب الأرض. ولولا احتيال الكاتب لهذا البيان بتقطيعه والخروج منه ثم الدخول إليه في إطار القص، لكان مقالا خالصا.

أما المدونات اليومية والتقارير، فهي عادة نصوص مكتوبة. تستهدف المدونة الاحتفاظ لصاحبها بمعلومات مهمة عن شيء ما غير شخصي. ويستهدف التقرير حصر معلومات وتقديمها للآخرين. من ثم يمكن القول بأن المدونات اليومية والتقارير التي تتسع لها أحيانا سرديات الخيال العلمي هي الأقرب إلى السمات العامة للعلم في نزاهته وتجرده وتوجهه نحو المعطيات الموضوعية.

في قصة "حادث غريب" من مجموعة "رقم ٤ يأمركم" تدور حركة السرد حول حادث غير طبيعي مفاجئ في قاعدة مصرية نائية لأرصاد الفضاء حدده بلاغ رسمي بأنه لم يزد عن انفجار محتويات معمل للمكثفات المستخدمة في مراقبة الأقمار الصناعية أثناء تجربة عملية كانت تجرى فيه، وأن أحدا لم يقتل. ولكن الراوي يفيد بأن السلطات أخفت خبر مقتل عالم الإلكترونيات سميح الفاضلي. هنا يدخل إلى السرد نص مدونة لإخصائي الإرسال الإلكتروني زاهر زيادة زميل سميح، فيكشف عن حقيقة مقتله وملابساته وأن سميحا أخطأ لما سمح لنفسه بالتراسل السري مع كوكب دخيل، فخرق بذلك اتفاقية دولية بتحريم التراسل الفردي عبر الفضاء، وكان مقتله وانفجار القاعدة إنذارا من سكان ذلك الكوكب بقذيفة هائلة. هكذا يدخل نص المدونة في تفاعل معلوماتي مع سياق السرد، لاسيما أن مصدره معلومات ميدانية حقيقية مهمة يستكمل بها السرد موضوعه حتى النهاية. رغبة الراوي إذن في تحقيق المصداقية والموضوعية لقصته داخل النص السردي هما الدافعان الرئيسان إلى إفساح المجال في ذلك النص لما ليس منه. بيد أن ما بدت فيه معظم المدونات والتقارير في قصص نهاد شريف القصيرة من المجموعتين المذكورتين من طول نسبي سوف يعوق بالضرورة تدفق الحكاية المتصل.

الهوامش :

(1) Science Fiction. Aus Wikipedia, der freien Entzklopaedie.

(2) Hollinger, Veronica: Science Fiction and Postmodernism-in:A comparison to Science Fiction ed. By David Seed. Blackwell Publishing. USA (2005) pp. 232-247. pp.232-233.

(3) S/F. aus Wikipedia der freien Enzyklopaedie.

(4) Hassler, Donald, M.:The Renewal of "Hard" Science Fiction in: A comparison to Science Fiction op. cit. p.298.

(5) S/F. op. Cit.

(6) Saage, Richard: Das Ende der politischen Utopie. Frankfurt (1990) S.13.

(٧) جاكوبي، راسل: نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة. ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة. الكويت (مايو ٢٠٠١م): ص٨ـ٩.

(٨) إيفا شيفا، فالنتينا: الثورة التكنولوجية والأدب. ترجمة عبد الحميد سليم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط. (٢٠٠٦م): ص١٥.

(٩) أغروس، روبرت/ ستانسيو، جورج: العلم في منظوره الجديد. ترجمة كمال خلايلي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (فبراير ١٩٨٩م): ص٨٩.

(١٠) شيفرد، ليندا جين: أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة دكتورة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (أغسطس ٢٠٠٤م): ص ٣١٢.

(١١) المرجع السابق: ص ٣٠٧.

(١٢) بوبر، كارل: أسطورة الإطار: في الدفاع عن العلم والعقلانية، ترجمة دكتورة يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة. الكويت (أبريل ـ مايو ٢٠٠٣م): ص١٤٩.

(١٣) المرجع السابق: ص ١٥٦.

(١٤) بيرى، توماس: الإنسان القابل للحياة. مقال منشور في كتاب: الفلسفة البيئية . تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة معين شفيق رومية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (أكتوبر ٢٠٠٦م): ص ٢٥١ ، ٢٥٦.

(15) Heinemann, W.- Viehweger, D: Textlinguistik. Eine Einfuehrung- Max Niemeyer Verlag. Tuebingen (1991) S.214.

(١٦) المرجع السابق: ص ٢١٥.

(١٧) المرجع نفسه: ص٢١٦.

(١٨) شريف، نهاد: مؤلفات نهاد شريف. جـ١ : قصة "تلال الصمت" من مجموعة "الماسات الزيتونية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (١٩٩٤): ص٤٣٤ ـ ٤٣٥.

(١٩) ابن البرق ـ الماسات الزيتونية: ص ٤٥٨ ـ ٤٥٩.

(٢٠) جولة المساء ـ الماسات الزيتونية: ص ٣٨٨ ـ ٣٨٩.

(21) Seidler, Herbert: Allgemeine Stilistik.. 2-neubearbeitete Auflage., Goettlingen (1963) SS. 218-219.

(٢٢) المرجع السابق: ص ٢١٨.

(٢٣) تلال الصمت ـ الماسات الزيتونية: ص٤٣١.

(٢٤) المرجع السابق: ص ٤٣٣.

(25) Abrams, M.,H.: A Glossary of Literary Terms. New York (1981) p.63.

(٢٦) مندوبة فوق العادة ـ مجموعة "رقم ٤ يأمركم": ص ٣٥٠ ـ ٣٥١.

(٢٧) وجهان لقصة واحدة ـ مجموعة "رقم ٤ يأمركم": ص٣٠٥.

(٢٨) مندوبة فوق العادة: ص٣٣٧ ـ ٣٣٨ .

(٢٩) انظر مثلا:

عطية ، نعيم: أدب الخيال العلمي. مقال منشور في مجلة الفيصل. العدد ٤١: ص٥٧.

(٣٠) لكي يختفي الجراد ـ مجموعة "رقم ٤ يأمركم": ص٢٥١.

(٣١) "رقم ٤ يأمركم": ص٢٦٤ ـ ٢٦٥.

متخيل المكان

في

روايات الخيال العلمي

شعيب حليفي

تنوعات في التمثل

تؤكد الرواية في مسيرتها المطبوعة بالمغامرات، أنها جنس أدبي قادر على فتح منافذ ومحطات جديدة، باستمرار، للتعبير عن الذات والمجتمع والتاريخ.. وعبر الأزمنة الثلاثة، ومن خلال الاقتراب من أشكال وحقول تعبيرية ومجالات معرفية. إنها الجنس الذي ينهل ويستثمر تطور الحياة وتعقدها وتناقضاتها، كما يستفيد من تقدم العلوم والثقافات دون حرص منه على الوفاء بالحقائق كاملة ومتطابقة... فما هو روائي، يشكل فسحة للتخيل والتعبير الرمزي الحامل للاحتمالات والمنفتح على تأويلات ورؤى، ومن ثم فإن حدود المتخيل متغيرة ومفتوحة على التجديد في القول وفي بناء صور قادرة على تفعيل التأويل.

وقد تفرعت الأشكال الروائية، بحكم طبيعتها النثرية المنفتحة، إلى أنواع تبحث في منحنيات وتفاصيل الذاتي والاجتماعي والتاريخي، وضمنها روايات الخيال العلمي، والتي شكل العلم أحد مكوناتها الجوهرية[1] لتصبح نصا ثقافيا يمتح من العلوم والتكنولوجيا لإنتاج المعرفة، وتبيان حدود إيجابياتها ومخاطرها[2]، باعتباره يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع ويستطيع أن يقدم رؤية صحيحة عن الماضي والمستقبل وعن الأماكن القاصية وفي الغالب ما يشغل نفسه بالتغيرات العلمية والتكنولوجية[3].

وإذا كانت روايات الخيال العلمي تعرف انتعاشا وحضورا لافتين منذ عشرينيات القرن الماضي في أوروبا وأمريكا، بحكم التقدم الصناعي والتقني، وبحكم نمط العيش وأشكال التعبير المختلفة، فإن الأمر بالنسبة للأدب العربي يبقى مرتبطا بعدة مآزق حيث تبدو الحاجة إلى هذا الشكل التعبيري غير ناضجة بحكم عنف الواقع التاريخي والسياسي والثقافي في العالم العربي. وفي ظل هذه الإكراهات تنكتب نصوص في هذا الاتجاه تسعى إلى ترسيخ هذا الشكل بمؤلفيه ونقاده وقرائه، كما تسعى إلى مقاربة قضايا فكرية واجتماعية من منظور يجعل العلم والتخيل المستقبلي هو الأساس. ويشكل متخيل المكان في روايات الخيال العلمي قطبا مولدا

للرؤى ويتيح للسارد. في هذا النوع، التعبير عن أحلام وتخوفات جمعية، يسعى إلى تأكيدها على خلفية علمية. وقد شغل متخيل المكان جل المبدعين والمفكرين، عموما، من زوايا نظر مختلفة، وبارتباطات ذاتية ووجدانية، أو سياسية واجتماعية وفنية، أثرت النقاش الذي امتد إلى البحث في أسئلة ذات قاعدة مشتركة تهم الفكر و الإبداع، وضمنه السرد بالتحديد.

ومن غير شك، فإن حضور "المدينة" باعتبارها مكونا استراتيجيا إلى جانب الرؤية واللغة في الرواية، هي الحقل الرمزي الذي تتخصب بداخله الدلالات والتفاصيل والحركات، والأدوات كافة بمستويات شتى تعطي للمتخيل الروائي بصمته المميزة، مثلما كان حضور المدينة في السرد العربي القديم مرتبطا بلحظة حضارية وعمرانية مشدودة إلى البعد الغيبي، مع المؤرخين والجغرافيين والرحالة والإخباريين والحكائين، باعتبار تصوير المدينة هو وعاء لمجموعة من الأحداث الموصولة بالتشويق والتعجيب والرؤى.

ويلاحظ المتفحص لصورة المدينة، وكيفيات تمثلها في السرد العربي قديما وحديثا، هذا التفاعل الكبير في الاشتغال عليها، لكن أهم ملاحظة هي ارتباط الكتابة عنها بتطور في الوعي المديني وتطور في العمران، وهي النقطة التي عالجها، بشكل عام، هيجل، في اعتباره الرواية ملحمة البورجوازية، والشكل التعبيري الملائم لعصرنا. الفكرة التي سيؤكد عليها عبد الله العروي كثيرا حينما سيعتبر أن الرواية هي شكل سردي جاء أصلا لوصف المركز/المدينة[1]. كما اعتبر – في سياق آخر – أن المدينة هي فضاء حيوي و منتج جماعي للتعددية وانتشار الذهنية العلمية والسلطة الثقافية[*]، ويفصل هذا الحديث في تناوله للمدينة باعتبارها أفقا للثقافة المدنية والنخب الخاصة التي تبلور وعيا مدنيا[1].

كما يشتغل باحثون من البرازيل على هذه المسألة المؤكدة لعلاقة المدينة بالفن والأدب، وعلى رأسهم "ريناتو كورديرو كوميز"[7] الذي يعتبر أن المدينة تمثل دورا أساسيا في العديد من الحركات الفنية والأدبية حيث تجمع بين العنصر الاجتماعي والإستطيقي في إطار المتخيل الحضري/المديني. وفي رصده للبيليوجرافيا الواسعة، في هذا المجال، خلال العقدين الأخيرين، على سبيل المثال، يكشف أن المدينة كان منظورا إليها باعتبارها ظاهرة للتعدد الثقافي، والتي تفرض نظرة متنوعة ومنفتحة لإيجاد حلول مرتبطة بمفارقات العولمة. لكن أهم أسئلة "ريناتو كوميز" تصب في ما هي الأجوبة التي تقدمها الآداب والثقافات لإشكالية المدينة الحديثة؟ ومن جهة أخرى كيف تم تشخيص المدينة في الأدب، وهل بالفعل هي – في هذا التشخيص– ما زالت قادرة على التعبير عن هوية وطنية ثقافية؟

وخلاصة لهذه الأفكار وغيرها، مما جاء في إشارات فلسفية هنا وهناك حول المدينة والأدب نتساءل: هل استطاعت الرواية العربية القبض على متخيل المدينة العربية وهو النسيج الفاحر عموديا وأفقيا؟ وهل استطاعت أيضا عكس وعي المدينة العربية كما هو في تشكلاته المتناقضة والمتعددة؟ هل يمكن، إذن، الحديث عن متخيل المدينة في الرواية العربية بالشكل الذي يعكس نسائجها وأوعيتها والطبقات المتنوعة والشفافة الزئبقية المتحولة أو الواسية المختمرة؟

سؤال يقود إلى أن الرواية العربية مثل نظيرتها العالمية تستحضر المدينة إما عنصرا وخلفية ومساحة رمزية تتحرك على قاعدتها الشخصيات والأحداث لإنتاج رؤية معرفية ما،

،و تأتي تيمة محورية تتفجر منها الدلالات المتصلة بالذات والسياسة والمعرفة، وهي الأقطاب الأساسية لمرآة المدينة ووعيها، أو قد تأتي حاضرة بقوة في نصوص الكاتب الواحد.

وفي كل الأحوال، كان حضور المدينة في النص الروائي العربي مشدودا إلى حضور المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية ووسط ما هو معرفي وسياسي، مما جعل رسم صورة المدينة – بدوره – تطورا موازيا، ويبلور وعيا بالزمن وبالذات، فالرواية العربية تستحضر المدينة في قوتها وضعفها، مدينة الغرب كما وصفها الروائيون الأوائل، أو المدن المحلية بأثقالها في صورتها الواقعية، فتم بالاسم أو بعدد من المؤشرات الوصفية الدالة على أمكنة بعينها، كما ترد أيضا في نصوص أخرى باعتبارها فضاء احتماليا يتشكل باللعب والفانتاستيك، وهو ما يمكن تلخيصه، عموما، في أربعة أشكال كبرى لورودها:

- شكل بؤري في تيمة رئيسية.
- فضاء مهاجر إليه / منفى.
- مكون من بين المكونات الأخرى عبر التقاط أجزاء منها.
- بناء متخيل بدون اسم، أو باسم آخر رمزي لضرورات فنية أو أمنية.

مدينة المستقبل العربي

من بين الأشكال الروائية العربية التي جعلت من المدينة بناء محركا، نصوص الخيال العلمي وأيضا الرواية البوليسية، وهما شكلان وجدا تطورا في المدينة نظرا لكون الرواية البوليسية تعتمد عنصر الجريمة في المجتمع المديني، أما روايات الخيال العلمي فهي مرتبطة بالتقدم العلمي والتكنولوجي والخيال أيضا، وبالتالي بوعي المدينة المشرئب، دوما، إلى البحث عن آفاق جديدة للعيش/الحياة. إن روايات الخيال العلمي العربية، رغم محدودية نصوصها فإن عددا محسوبا من الروائيين كتبوا في هذا الجنس التعبيري ونذكر منهم:

يوسف عز الدين عيسى، توفيق الحكيم، يوسف السباعي، فتحي غانم، سعد مكاوي، محمد الحديدي، مصطفى محمود، نهاد شريف، رؤوف وصفي، حسين قدري، صبري موسى، أحمد عبد السلام البقالي، أحمد إفزارن، طيبة أحمد الإبراهيم، أنيس منصور، إيهاب الأزهري، ذياب عيد، موفق محمد، علي كريم كاظم، راجي عنايت، الهادي ثابت، مصطفى الكيلاني، موسى ولد إبنو.. كما أن عددا من الدارسين والنقاد اهتموا بهذا النوع بعد رجوعهم إلى النصوص الأوروبية التأسيسية والدراسات الأكاديمية الأجنبية ثم عادوا للتنقيب في النصوص العربية، مثلما فعل يوسف الشاروني في مؤلفه: "الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر"[8]. وقد قدم دراسات تحليلية وتعليقات مهمة لعدد من النصوص العربية، وكما فعل أيضا طالب عمران باحثا وروائيا، أو محمود قاسم في كتابه "الخيال العلمي وأدب القرن العشرين"[9]، أو دراسات متفرقة ذات قيمة علمية تعرف هذا الجنس بأنه-"فن روائي مستحدث في القرن العشرين، وليد الوعد الذي بشرت به الطفرة الهائلة في مجال تقدم العلوم والثقافة في عصر الصناعة وآثار تلك الابتكارات القائمة والمحتملة سلبا وإيجابا على حياة المجتمعات والأفراد والبيئة. وتمثل الاكتشافات والتطورات العلمية الفعلية والمتخيلة، خلفية الروائي للتكهن بالإمكانات العلمية مستقبلا وبواقع حال المجتمعات والأفراد والطبيعة.

"وأدب الخيال العلمي هو خيال لروائي مثقف علميا، متابع لإنجازات العلوم، مجذوب مبهور باحتمالاتها، تغدو كتاباته مسرحا تنطلق عبره خيالات طليقة العنان بين الكواكب وفي الأعماق ومع الكائنات، وإن اتخذ من إنجازات العلوم منطلقا له مبشرا بوعد العلم أو منذرا بوعيده، ويفتح بكتاباته آفاق الكون ميسورة لخيال ومدارك العامة... إنه وليد واقع اجتماعي منتج للعلم سباق في مضمار المنافسة بين أحلام العلماء ومشكلات واقع حياة المجتمعات"[١٠].

كما يحدد محمد عزام نشوء أدب الخيال العلمي في الأدب العربي بمنتصف خمسينيات القرن الماضي[١١]، أما يوسف الشاروني فينظر إليه باعتباره نوعا من "المصالحة بين الأدب والعلم"[١٢]، ولأن الأدب كان دائما إحدى الوسائل للتعبير عن أحلام البشرية[١٣]، فإن روايات الخيال العلمي تهدف إلى تحقيق هذا الهدف باعتباره – كما يقول محمود قاسم – أدب عصرنا التجريبي الذي فرض نفسه في القرن العشرين وبدأ يبحث لنفسه عن هوية محددة وعن طريق واضح الملامح[١٤]. وفي جميع هذه الكتابات النقدية والتحليلية كان التركيز على التحولات وعلى مكوني الزمان والمدينة المرتبطة باليوتوبيا أو بالفضاء المجهول والمفقود، وهو المسار نفسه الذي يجنح إليه الروائي حينما يجتهد في التخيل لرسم مدن المستقبل سواء فوق كوكب الأرض أو خارجه، مثلما سعى الحكاءون والمؤرخون العرب القدامى في تخيل المدن التي تم ربطها بالعجائبي والسحري، وكأنهم كانوا يرسمون المدينة الفاضلة كما سادت في التاريخ الإنساني في وعي الفلاسفة والفقهاء والمتصوفة والشعراء عبر العصور كلها.

وقد كان وصف مدينة النحاس – كنموذج فقط نتج عن تفاعلات الفتح الإسلامي – في ألف ليلة وليلة وفي مؤلفات التاريخ عند أكثر من مؤرخ وبصياغات مختلفة، وصفا مرتبطا بالديني والمعرفي والسياسي، كما كانت المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا محكومة بالمعرفة والسياسة والفلسفة أيضا في كتابات الفلاسفة والأدباء، الأمر نفسه نجده في وصف جنة عدن أو إرم ذات العماد كما وصفها وهب بن منبه وعبيد بن شرية[١٥]. وهكذا تجيء النصوص الروائية الراهنة متطلعة إلى الحلم كروايات الخيال العلمي الواصفة لمدن المستقبل والتحولات التكنولوجية، فكل تغيير قادم تحمله المدينة بهندستها وبشخوصها.

وإذا كانت روايات الخيال العلمي هي الشكل التعبيري السردي الذي مكن من استخدام الزمن المستقبلي مع اللعب بأزمنة الماضي والحاضر، واستثمار معطيات علمية متعلقة بالإنسان والمكان والفضاء، فإن هذا الشكل، أيضا، لجأ إلى معطيات أخرى سياسية وفكرية فلسفية من أجل بناء رؤية واضحة يلفها الخارق والعجيب والتقدم العلمي والتكنولوجي في إطار صراع الخير والشر في هذه التقنية الحديثة. وعلى الرغم من قلة النصوص الروائية، وعدم تحقيقها لتراكم يفرز رؤى واضحة فإن روايات الخيال العلمي مع عدد من الروائيين العرب، سواء ممن أبدعوا نصا واحدا أو ممن تخصصوا في هذا الجنس، كان بحثهم الدؤوب هو عن المدينة الفاضلة التي تأوي الإنسان عموما بعيدا عن الحروب والخوف وعن المجاعات والأمراض.

إن شخصية "فارا" البطل المقدس في رواية "مدينة الرياح"[١٦] للأديب الموريتاني موسى ولد ابنو، يرسم لنفسه، بدفعة غيبية من سيدنا الخضر صاحب سيدنا موسى في رحلة بحثه الروحانية، ثلاث محطات زمنية في القرن الحادي عشر وبداية القرن العشرين ثم في النصف الأول من القرن الواحد والعشرين... يتحرك خلالها بمحرك واحد هو الفرار من الظلم

والانزواء في خلوة مع النفس داخل مدينة مفتوحة على الرياح كافة، واسعة الأطراف في موريتانيا القديمة والحديثة، فهو يوجد عبدا بمدينة أوداغست في الحقبة الأولى (ق١١)، يفر منها بعد إجهاض الثورة ضد الأسياد، إلى جبل الغلاوية متصوفا، وفي المرحلة الثانية (الحقبة الثانية: ق٢٠) بعثة استطلاعية فرنسية تأخذه بحثا عن آثار مدينة أوداغست، فيمر عبر فضاءات تابعة لها (تجكجه-تيشيت) قبل أن يعاود الفرار من المعركة إلى خلوته الثانية بقمة جبل أظهر. أما الحقبة الثالثة (في النصف الأول من ق٢١) فإنه لن يصل إلى مدينة الرياح عاصمة جمهورية المنكب البرزخي، غرب البلاد، وينتهي به المطاف منفيا ليموت عطشا بكدية الغلاوية، وهو موت رمزي لبحث الإنسان طيلة هذه القرون ماضيا وحاضرا ومستقبلا – ومهما عاش – عن مدينة لا ظلم ولا استعمار أو عبودية فيها.

إن المدينة عند موسى ولد إبنو هي الحلم السرابي البعيد المتمنع نتيجة ظروف كل رحلة، لذلك كان في كل حين يفر لفضاء عال أقرب إلى الله منه إلى مدينة الرياح بخطاياها وفسادها المستشري، إنه بحث، على طريقة الفلاسفة والمتصوفة في حلمهم الطوباوي، عن العدالة والفضيلة داخل الذهن والروح أو في مدينة متخيلة في العالم الأرضي أو خارجه، ولكن بطريقة روائية تؤطر متخيل المدينة في فضاء بدوي قديم بمؤشرات واقعية وضمن دلالات خيالية علمية.

ومن زاوية أخرى، وباعتماد المساحة الزمنية الثلاثية، لجأت الروائية الكويتية طيبة أحمد الإبراهيم[17] في ثلاثة نصوص لها إلى اختلاق مدينة سيرال الرمزية لتكون فضاء يحتمل كل التجارب العلمية الممكنة والمستحيلة الدائرة حول الإنسان في "الإنسان الباهت" وقضية تبريد الأجسام لفترة زمنية طويلة جدا، مما يطرح مسألة العلم والتغيرات الفيزيائية (شخصية السيد موا). وفي الجزء الثاني (الإنسان المتعدد) صراع الفضائل الإنسانية في مدينة سيرال، أما الجزء الثالث والأخير (انقراض الرجل) فتطرح فيه الكاتبة هلاك المدينة البشرية الوحيدة، وخلو العالم من الرجال.

إن تيمة المدينة عند موسى ولد إبنو وطيبة أحمد الإبراهيم لم تشكل النول الأساسي الذي تتمحور حوله الأحداث الروائية لكون البعد الخيالي العلمي المعالج جاء عند الكاتب الموريتاني في قراءة ما اختزنته ذاكرة هيكل عظمي مكتشف داخل أمكنة هي مجرد أطراف بوادٍ وفضاءات مفتوحة، أما عند الأديبة الكويتية فإن قضايا علمية محددة تخص مصير الجنس البشري كانت مدار بناء الرواية: الإنسان المجمد، الإنسان المستنسخ وإنسان الأنابيب ثم الصراع المفضي إلى الانقراض. أما المدينة فإنها الإطار المفروض وجوده للأحداث العلمية ونهاياتها على غرار نهايات المدن العلمية التي تهلك بسبب التطور الخارق للعلوم والتكنولوجيا. إنهما، مدينة الرياح ومدينة سيرال، مدينتان بدون ملامح أو قدرة على رسم ملامح اليوتوبيا المنتظرة.

في رواية "الطوفان الأزرق"[18] يقدم الكاتب المغربي أحمد عبد السلام البقالي نصا يسير على سكتي الخيال العلمي والحكي البوليسي وجاءت صورة المدينة مركزية منذ البداية ممهدا لها بالاختفاء والتخفي: اختفاء مجموعة من العلماء واختطاف آخرين إلى منطقة معزولة في الصحراء جنوب المغرب وتأسيس مدينة علمية جد متطورة بمكان اسمه "جبل الجودي".

وقد جاء تصوير المدينة العلمية (جبل الجودي) دقيقا وتفصيليا يبرز تقدمها التكنولوجي المتطور، وإخفاءها بأساليب جديدة عن كل الأنظار، وهي مدينة معارضة للمدينة (الواقعية) غير العلمية التي فروا منها ومن طوفانها النووي القادم. يصور أحمد عبد السلام البقالي اليوتوبيا المثالية الجامعة لكل خبرات العلم، والسفينة المنقذة للعالم الآيل للاندثار، مدينة المعرفة العاكسة لأحلام المواطنين والمفكرين والفلاسفة والاقتصاديين.

أما نهاد شريف في روايته "سكان العالم الثاني"[19] فيعبر – بدوره – عن تخوفاته من أزمة السكن والغذاء والشراب، فيبدع مدينة في أعماق المحيطات أسماها "مدينة القاع" تجمع عددا من العلماء الشباب من مختلف التخصصات والجنسيات، هاجسهم منع وقوع كارثة نووية فوق الأرض. وقد أبدع المؤلف في إمداد القارئ بأوصاف مختلفة لمدينة القاع باعتبارها مدينة العلم والنجاة، وأيضا المدينة الفاضلة التي تحددت آفاقها القريبة والبعيدة، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وعلميا.

إن الاتجاه نفسه الذي تعمل في سياقه وأفقه الروايات العربية هو البحث عن موقع قدم للأحلام مهما كانت مجنحة في الخيال، في رد إبداعي على التأخر والنكسات والأمية والفقر والإحباط.. وهو ما أكدت عليه روايات الخيال العلمي العربية في اهتمامها بالجانب التقني والتطور العلمي، أي الحلم بالمدينة الفاضلة التي يسوسها العلماء على غرار أحلام أفلاطون في القرن الخامس قبل الميلاد وهو يحلم بمدينة الفلاسفة والحكمة.

ولاشك أن الهاجس الذي يحكم عبد السلام البقالي ونهاد شريف هو هذه المعرفة المتقدمة التي تميز المدينة والتي ستكون سببا في نسفها واندراسها، كما صورها أيضا نهاد شريف في روايته الأولى "قاهر الزمن". إن مدينة الخيال العلمي هي مدينة المعرفة السابحة في الأزمنة، والمبدعة في التقدم العلمي الجماعي والتخفي في مواجهة المدينة الواقعية حيث السلطة السياسية والأيديولوجية المتحكمة في العلم من أجل دمار الأرض والبشرية.

في رواية "مدينة خارج الزمن"[20] للروائي السوري طالب عمران يفتتح الحكي برحلة البطل عامر من مقر عمله بدولة خليجية بسيارته إلى مدينته بدولة مجاورة في زيارة عائلية، مما اضطره إلى المرور عن طريق صحراوي مليء بالزوابع الرملية العنيفة، هذه الأخيرة كانت سببا في ابتلاع سيارته فغاب عن الوعي ليجد نفسه في مدينة خارج الزمن اسمها "مودس" ما تزال تعيش في عالم قديم، ولم يخرج منها إلا بعدما عرف حقيقتها وعاش عدة مواقف عجيبة وتزوج من ابنة قائدها ثم خرجا معا إلى العالم الواقعي.

ركز طالب عمران على المدينة بوصفها محورًا في الرواية وباعتبارها مدينة مفقودة خارج الزمن العادي الواقعي، لها حياتها القديمة والحديثة، وقد جاء الحكي عن مدينة "مودس" بطريقة مزدوجة يطغى عليها الحوار بضمير الغائب، وهو الغالب في مجموع الرواية، يتخلله حكي آخر عن المدينة في زمنها القديم يرويه جد الشيخ حمدان حاكم المدينة عندما كانت المدينة يحكمها حاكم طاغية قادها إلى الخراب ولم تنج منها إلا قلة قليلة ستعيد إعمارها وكتابة تاريخها.

جاء تصوير "مدينة مودس" بين زمنين خارج الزمن العادي الذي نعيشه، لتبيان الانتقال في حياتها – ولو بطرق عجائبية – من مرحلة الفساد إلى مرحلة الصلاح، لتبقى في النهاية

مدينة مفقودة، الدخول إليها يأتي وسط لفات الزوابع الرملية وفي حالات اللاوعي، أما الخروج منها فهو توقيع على اللاعودة إليها.

وتختلف صورة المدينة الخيالية عند طالب عمران في نصوص أخرى مثل روايته "فضاء واسع كالحلم" ١٩٩٧، حيث جعل علماء "مدينة العلوم العربية" يقررون اكتشاف كوكب المريخ. ومدينتهم تلك مشيدة من طرف علماء عرب، ممن كانوا يعملون ببلاد الغرب، تحت أرض قاحلة في المحيط الهندي على عمق عشرات الأمتار أسفل أرض صخرية سقفها جدارات معدنية، محمية من كل أجهزة التجسس والاختراق. أما روايته "العابرون خلف الشمس" ١٩٧٩، فهي بدورها مدينة علمية مبنية تحت رمال الصحراء العربية.

مدينتان علميتان شيدتا في سرية كاملة للإسهام في صنع حضارة حديثة متطورة تعيد للأمة العربية مجدها عبر البحث والوصول إلى كوكب المريخ.

وفي روايته "رجل من القارة المفقودة" ١٩٩٧، يستعيد قصة القارة المفقودة أطلانطيس قبل ١٢ ألف سنة حيث سيعثر كاتب سوري رفقة دلال ومحمد وهما من المغرب، بمدينة الرباط، على صخرة، بداخلها يكتشفون شخصا عاش في سبات جليدي بلباس معدني تكلم معهم وقال إنه كان طبيبا بقارة أطلانطيس المفقودة. إن الخيط الرابط في نصوص طالب عمران هو البحث عن المدينة المفقودة سواء في باطن المحيطات أو في الصحراء أو في كوكب آخر.

ويتحقق تكامل الوعي النقدي بالوعي الفني عند الهادي ثابت (تونس) في روايتيه[٢١] حيث متخيل المكان في "غار الجن" يسافر في رحلة خيالية تصف أحوال جبال مطماطة وسكانها الذين يفوقون البشر العاديين علما وتجربة ورقيا. أما روايته الثانية "لو عاد حنبعل" فإنها تمزج بين التاريخ والسرد الدرامي والخيال العلمي، بحثا، من المؤلف، عن شق طريق بدأها في "غار الجن" باعتماده – كما يؤكد ذلك – تعرية الواقع بكافة تناقضاته، واستشراف المستقبل مما يتوفر في الواقع من إنجازات ومكتسبات[٢٢].

وفي سياق آخر قريب من هذه العوالم، وبرؤية وخلفية أخرى، كتب مصطفى الكيلاني (تونس) رواية[٢٣] تستشرف المستقبل بصيغة أن أحداثها تتحقق سنة ٢٨٢٥ ميلادية، ليقدم صورة فاجعة للمدينة الملوثة والمخربة والتي تعيش تحت ضغط الديكتاتورية ورجمة أنابيب الأوكسجين.

المدينة في مساحات الكتابة

إن روايات الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث، والتي هي نصوص تنتمي للمدونة الروائية العربية، استطاعت بشكل من الأشكال أن ترسم صورة للمدينة – الحلم، كما رسمها السرد العربي العجائبي القديم – في مدائن تحت البحر على لسان عبد الله البحري في ألف ليلة وليلة أو في مدينة النحاس أو إرم ذات العماد.... لكن المدينة في نصوص الخيال العلمي العربية جاءت تحكمها بعض المحددات والضوابط الفنية، فالوصول إلى المدينة يجيء عبر الفكر أو الوعي، بعد سفر إثر قرار جماعي أو من خلال حادث اختطاف.

ويكون تأسيسها في أفق أن تصبح مدينة ذات سلطة علمية وتقنية في كل المجالات، وهذا ما شكل جوهر بحث شخصيات الرواية عن مدينة المعرفة اليوتوبيا... إيجادها أو

تأسيسها يؤشر لانطلاق الصراع مع المدن التي تحيا فيها بشكل طبيعي أو الصراع مع تطور العلم الذي ينقلب عليها. أبطال هذه المدينة هم علماء من مختلف الجنسيات يحملون علوم التكنولوجيا والإنسان كما يحملون الحلم والانقلاب. مما يجعل، في غالب الأحيان، نهاية المدينة هو النسف والضياع والاختفاء والفقد. كما أن تعدد أزمنة مدينة الخيال العلمي ينحصر، دائما، في الخوف من الآتي ومن العلم التدميري.

أما السرد الروائي في هذه النصوص، فإنه باعتماده على تيمة من الخيال العلمي التي تهم قضية من القضايا الشاغلة لبال الإنسان ومستقبله، يختلف بناء المتخيل من كاتب لآخر لغة وأسلوبا ورؤية، وتتعدد طرق الحكي فتأتي بضمير المتكلم على لسان راو أو شخصية أو عبر مذكرات ورسائل أو وثائق ومخطوطات...

وفي كل الحالات يلجأ الراوي إلى التغميض وتلغيز بعض المواقف والأحداث، كما يلجأ، في أحيان أخرى، إلى تقديم تفسيرات علمية لإقناع متلقيه بما سيأتي.

إن الحلم في مدينة الخيال العلمي مثل الوهم ومثل نوبات استيهام عجيبة ترجعنا إلى قراءة مرجعيات الروائي التي يمكن حصرها، نسبيا، في ثلاث مرجعيات:

أولا: العلم الحديث والتكنولوجيا وغزو الفضاء والتقدم الطبي والمخاوف التي تساور العلماء والاقتصاديين من مستقبل الأرض والإنسان.

ثانيا: الإرث الحكائي الشعبي والمتون الروائية.

ثالثا: معطيات الواقع العربي بشكل عام والحياة المدينية بشكل خاص.

إن المدينة في الوعي الإبداعي عموما محكومة باليوتوبيا والمستقبل وتجسيد للحلم المشترك لاعتبار "أن مدينة الحلم هي إحدى البدائل التي كان المبدعون يلجأون إليها فزعا من واقع المدينة الاجتماعي والسياسي"[24] وذلك بالتأسيس لمدينة أخرى مؤثثة بأحداث خيالية أو واقعية أو مركبة تفقد كينونتها العمرانية وتتشكل داخل متخيل المرحلة والمبدع، هذا الأخير ينطلق من رؤية فنية وفلسفية وترسبات نفسية فيعمل على الصهر الدائم للذات بالتاريخ، والعلم بالغيب، والحلم بالواقع.

الروائي العربي وهو يرسم مدينة الحلم يصنع لها عقلا علميا وتقنيا، أو أي عقل في مواجهة مدينة بلا عقل (أو بلا قلب)، من ثمة فإن ارتباط الرواية بالمدينة مثل ارتباطها بالرؤى والأحلام، وهو عنصر جوهري ومساحة رمزية خصبة وقناة ترفد من الواقع والتصورات النظرية لبناء أفكار أو التخطيط لها.

ومن ضمن ما نخلص إليه أيضا أنه ليست هناك فروقات واختلافات جوهرية في صورة المدينة بين كافة الأشكال الروائية، لأن الرواية العربية استطاعت عبر تطورها وتواصلها مع الأشكال القولية والتواصلية كافة أن تؤسس لمتخيل المدينة ضمن مساحة الكتابة والتعبير. وقد جاءت المدينة ضمن هذا المتخيل بأبعاد اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو علمية، جاءت عنصرا مكونا ضمن عناصر أخرى، بينما نصوص قليلة جعلت من المدينة مكونا محوريا وموضوعة رئيسية ووعاء للرؤى وفضاء للصراع أو أرضا متحركة للشخصيات وأصواتها.

وفي كل الحالات، تصبح المدينة، في النصوص الرفيعة المستوى، فضاء مفتوحا على الحداثة والتحديث أو صورة للتراجعات والدمار.

إن تصوير المدينة في النص الروائي العربي جاء إما احتفاء أو رثاء لها. لكن بالعودة إلى الأسئلة الأولى، هل استطاع الروائي العربي، عموما، في الرواية العربية أن يعبر عن وعي المدينة العربية كما نعيشها وهما وتناقضا وسلطة منفلتة ومقبرة لكل الأحلام والاحتمالات، وعقلا بلا عقل ومساحة بلا روح....

هل عكست وعي المدينة ووعي شخصياتها أم وعي المؤلف والقراء؟

الهوامش :

١- جورج ترينر: الخيال العلمي باعتباره أدبا، ترجمة: كوثر الجزائري (مقالة ضمن كتاب جماعي): أدب الخيال العلمي، كتاب الثقافة الأجنبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦: ص:١٤.

٢- د. اغرانين: الثورة العلمية والأدب، ت: ضياء نافع (ن.م.س.): ص:٦٥. والفكرة نفسها توجد ضمن مقالة: هيرب ليمان: الرواية العلمية والمشاكل الاجتماعية، ت: يوسف عزيز (ن.م.س): ص: ٨٦.

٣- جيمس جون: مسيرة أدب الخيال العلمي من ويلز إلى هينلين، (مقالة ضمن كتاب جماعي): آفاق أدب الخيال العلمي، ت: حسن حسين شكري، سلسلة الألف كتاب الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٦: ص:٤٦.

٤- عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط ١-١٩٩٥: ص ٢٤٢.

٥- عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، دار التنوير- المركز الثقافي العربي، ١٩٨٣: ص ١٤٥-١٤٦.

6- Abdellah Laroui : les origines sociales et culturelles du nationalisme marocain (1830-1912). France. Maspéro. 1980. p109-111.

٧- مداخلة ساهم بها الباحث "ريناتو كورديرو كوميز" في المؤتمر السادس عشر للجمعية الدولية للأدب المقارن والتي انعقدت بتاريخ ١٣-١٩ أغسطس ٢٠٠٠ ببريتوريا - جنوب أفريقيا:

Renato Gordeiro Gomes : Etudes littéraires et études urbaines : la ville et la nation dans la littérature à l'âge du multiculturalisme. in: XVI th congress of the international comparative literature association -13-17 August 200. Unisa- Pretoria : Transitions et transgressions à l'âge du multiculturalisme.

٨- يوسف الشاروني: الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر (حتى نهاية القرن العشرين)، ضمن الأعمال الكاملة رقم ٧. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ٢٠٠٠.

٩- محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣.

١٠- شوقي جلال: الخيال العلمي ومستقبل الوعي الإنساني (مقال ضمن مجلة) العربي، الكويت، عدد ٥٣٩، أكتوبر ٢٠٠٣: ص.ص ٣٠-٣١.

١١- محمد عزام: خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي، دمشق، دار الفكر، سوريا ٢٠٠٠: ص ٢٠.

١٢- يوسف الشاروني: م.س: ص ٨٧ .

١٣- ن. س: ص ١٧.

١٤- محمود قاسم: م.س: ص ١٣.

١٥– انظر: كتاب التيجان في ملوك حمير، سلسلة الذخائر ١٠، أكتوبر ١٩٩٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

١٦– موسى ولد إبنو: مدينة الرياح، بيروت، دار الآداب، ط١ ١٩٩٦.

١٧– طيبة أحمد الإبراهيم: الإنسان الباهت، القاهرة، المؤسسة العربية الحديثة (د.ت).

– الإنسان المتعدد، القاهرة، المؤسسة العربية الحديثة (د.ت.)

– انقراض الرجل، القاهرة، المؤسسة العربية الحديثة (د.ت).

ويمكن الرجوع استئناسا إلى تجربة طيبة الإبراهيم (الكويت) في نصوصها الروائية الخيالية العلمية والصادرة عن المؤسسة العربية الحديثة — مصر: مذكرات خادم (١٩٩٥)، القرية السرية (١٩٩٨)، لعنة المال (د.ت)، ظلال الحقيقة (١٩٩٥)، الكوكب ساسون، عالم مجنون (٢٠٠٣ والصادرة عن مؤسسة دار التعاون).

١٨– أحمد عبد السلام البقالي: الطوفان الأزرق، تونس، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٦.

١٩– نهاد شريف: سكان العالم الثاني، القاهرة، مطبعة الأمانة، ١٩٩٧.

٢٠– طالب عمران: مدينة خارج الزمن، سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

٢١– الهادي ثابت: غار الجن، تونس، دار سراس للنشر، ١٩٩٩.

– لو عاد حنبعل، تونس، مطبعة التسفير الفني، ط١، ٢٠٠٤.

وللكاتب أيضا رواية ثالثة في الخيال العلمي بعنوان: جبل عليين، تونس، دار سراس، ٢٠٠١.

٢٢– الهادي ثابت: لو عاد حنبعل: ص ٣.

٢٣– مصطفى الكيلاني: مرايا الساعات الميتة، تونس، دار الميزان للنشر، ط١، ٢٠٠٤.

٢٤– مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٩٦، ١٩٩٥، الكويت: ص ٣٢٧.

مراجع أخرى تمت الإفادة منها:

– عزيز لزرق: العولة ونفي المدينة، المغرب، دار توبقال للنشر، ط ١، ٢٠٠٢.

– حسين حمودة: الرواية والمدينة، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، عدد ١٠٩، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، مصر.

- Hal.Hellman : La ville et l'homme de demain. Paris. Nouveaux horizons. E. 194.1973.

– مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، القاهرة، سلسلة كتابات نقدية، عدد ٧٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر.

الخيال العلمي

في الرواية المغربية

الانشغالات والخصوصيات

بو شعيب الساوري

٠- تقديم

قبل الحديث عن الخيال العلمي في الرواية المغربية لا بأس أن نعرِّف بهذا الصنف من الرواية، ونضع اليد على أهم خصائصه التي تميزه عن الأشكال الروائية الأخرى، وعن الأنواع الأدبية الأخرى.

يمكننا أن نعرِّف الخيال العلمي (science fiction) بأنه الانتقال عبر آفاق الزمن، على أجنحة الحلم المشبعة بالمكتسبات والتطورات العلمية، فهو ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية تفاعل الإنسان مع كل تقدم في العلوم والتكنولوجيا. ويُعد نوعا من قصص المغامرات، إلا أن أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض، وفيه تجسيد لتأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة أخرى في الأجرام السماوية، كما يصوِّر ما يمكن أن يُتوقع من أساليب حياة على وجه كوكبنا هذا، بعد تقدُّم بالغ في مستوى العلوم والتكنولوجيا. ولهذا النوع من الأدب القدرة على أن يكون قناعا للهجاء السياسي من ناحية، وللتأمل في أسرار الحياة والإلهيات من ناحية أخرى[1].

ليس من الضروري أن تدور أحداثه على كواكب غير الأرض، بل يمكن أن تدور على الأرض نفسها. كما أن قدرته ليست مقصورة على أن تكون قناعا للهجاء السياسي وللتأمُّل في أسرار الحياة والإلهيات فحسب، بل يمكن أن توظف لأغراض أخرى كالتأمل في المجتمع ومشاكله ورصد مفارقاته، كما هي حال الرواية التي نحن بصددها؛ فيهتم بالقضايا التي يواجهها العالم الآن مثل التلوث والحرب الذرية والتضخم السكاني والتكنولوجيا الشاردة وتقييد الفكر وغيرها من الأخطار التي تهدد الإنسان[2]. وقد يتنبّأ بأحداث أو مواقف أو مجتمعات محتملة في الحاضر أو المستقبل، في الأرض برا وبحرا وجوًا، وفي الفضاء الخارجي، انطلاقا من حقائق معروفة في الحاضر. في حين يبقى الخيال في حدود الممكن عقليا لا يخرج القصة عن الواقعية؛ لأن وظيفة الخيال بالدرجة المتوسطة هي النظر إلى

الحاضر المجهول والمستقبل القريب والبعيد من أجل توسيع الإدراك الحالي للقارئ[٣]. ولا يتعلق الأمر باستيهامات فانتازية حالمة. كما تندرج روايات الخيال العلمي في حقل الأدب؛ لأن غايتها الأولى هي الإمتاع وليست علما غايته المعرفة؛ ذلك أن كاتب هذه القصص لا يُقدِّم لمتلقيه كتابا علميا أو يوضح له نظريات علمية بغية تنمية معارفه، بل يقدم لـه روايـة بقصد إمتاعه، ومن خلال هذا الإمتاع يُزوِّده بمعارف علمية ونظرية بسيطة لا تغرق في التفاصيل العلمية التي قد تؤدي إلى ملل القارئ. ومن أهم سمات رواية الخيال العلمي:

– اللغة المستعملة في السرد والحوار تتسم في قصص الخيال العلمي خاصة، بالسمة العلمية، سواء أكان المراد هنا الألفاظ أم التراكيب أم المصطلحات. وهذه اللغة تكاد تتصف بالتشابه والتكرار من أجل ذلك[٤]. وقد تتصف بالغرابة إنْ لم يكن القارئ يملك زادا معرفيا منها، أو لم يكن المؤلف قادرا على توضيحها من خلال السياق.

– التنبؤ بالمستقبل: في الغالب ما يَطرُق كُتّاب روايات الخيال العلمي أبواب المستقبل بتنبؤاتهم دون زمن محدد، نظرا لكون الخيال العلمي لا يمكن فهمه إلا في بعده الزمني[٥]. فهو نظرة واسعة إلى العالم، يتداخل فيها خيال الكاتب مع الحقائق والنظريات العلمية الموجودة والمحتملة. ترسم أحداثا تقع في المستقبل، أو في الماضي، تثير القارئ وتذهله، توهمنا بأن ما يجري من أحداث قابل للوقوع، ومحتمل الحدوث، وذلك انطلاقا من بعض التنبؤات التي يفترض العلماء حدوثها في المستقبل. فالتنبؤ مثلا بما سيصير إليه الطقس العام لكوكب الأرض لأيام قادمة ليس رجما بالغيب، بل ينبع من علوم لها أصولها وتطبيقاتها وحساباتها ومعادلاتها.[٦] لا يتعلق الأمر إلا باحتمالات، لكن بواسطتها يغدو التخييلي مرئيا[٧] محاولا الإجابة عن سؤال أساسي: ماذا سيحدث لو تتوفر شروط معينة بالنسبة للمستقبل؟ وماذا كان سيحدث لو توفرت شروط معينة في الزمن الماضي؟

– الرحلة الخيالية: مهما يكن الأمر فإن روايات الخيال العلمي حريصة دائما على الرحلة الخيالية التي تعد شرط إمكان تسلل سكان الأرض إلى عوالم أخرى[٨]، سواء أكان الحاضر زمنا لهذه الرحلة إلى العوالم المجهولة في الأرض والفضاء، أم كان المستقبل القريب أو البعيد زمنا لها. وهذا الحرص على الرحلة الخيالية يُعلي دائما من شأن المكان في روايات الخيال العلمي، ويكاد يجعله بطلا متمّيًا بالغرابة والبعد عن المألوف[٩].

١- الخيال العلمي في الرواية المغربية

قلّما اعتدنا أن نقرأ في أدبنا العربي المعاصر بصفة عامة، والمغربي بصفة خاصة رواية من نوع الخيال العلمي؛ نظرا لغياب كتاب متخصصين في هذا النوع من الكتابة في المغرب. وتبقى الروايات التي تنتمي إلى هذا النوع معدودة على رءوس الأصابع. وتتمثل في تجربة كل من المفكر والأديب الراحل محمد عزيز الحبابي في روايته إكسير الحياة[١٠] وتجربة أحمد عبد السلام البقالي في روايته الطوفان الأزرق[١١] الصادرتين في السبعينيات من القرن الماضي. وقد ظهرت محاولات روائية جانبت الخيال العلمي كما هي الحال في رواية عين الفرس[١٢] للميلودي شغموم التي تتضمن بعض خصائص الخيال العلمي؛ نظرا لوجود الزمن المستقبلي، وذلك بتوقع أحداث وقعت سنة ٢٠٨١ م، وغرابة التحولات التي يسيرها هذا التوقع. وانتظرنا زمنا طويلا لتظهر رواية ثالثة تستجيب لخصوصيات الخيال العلمي وهي رواية

مجرد حلم[13] لعبد الرحيم بهير. وإذا انتقلنا من الرواية إلى القصة القصيرة، فإننا نجد المجموعة القصصية غدا[14] لأحمد إفزارن، التي تبقى التجربة الوحيدة في هذا المجال، والتي يستشرف فيها بعض المشاكل التي ستواجه الإنسان في المستقبل، كسيطرة التقنية، وقلة الماء، ومشكلة الاستنساخ البشري، وغيرها من القضايا التي ستواجه إنسان الغد بلغة قصصية ممتعة تأخذنا إلى المستقبل المكن. وعموما، فقد بقي الخيال العلمي محدود الانتشار في الرواية المغربية، شأنه شأن الرواية البوليسية.

ستضطلع هذه الدراسة بتحليل ثلاث روايات، هي: إكسير الحياة، والطوفان الأزرق، ومجرد حلم، وسترصد كيف تماثلت وتباينت في تعاملها مع الخيال العلمي. وستتناول هذه الروايات حسب الترتيب الزمني لصدورها.

١-١ إكسير الحياة لمحمد عزيز الحبابي

١-١-١الرؤيا الناظمة

تنطلق الرواية من الجهود الجبارة التي يبذلها العلماء لمحاربة بعض الأمراض وإطالة الحياة. وتطرح مشكلة الموت والخوف منه لدى الإنسان، وتتخيل ماذا سيحدث في مجتمع سيتم فيه اختراع إكسير الحياة والخلود، مبرزة تباين ردود أفعال الناس تجاه الإكسير بين مرحب به ورافض له، وكل ذلك في إطار الصراع الطبقي بين الأغنياء والفقراء. فيحضر الخيال العلمي في الرواية عبر إكسير الحياة العجيب، بوصفه خبرا علميا مثيرا سيزيد من تفاقم التباين الطبقي.

تندرج رواية إكسير الحياة ضمن رواية الخيال العلمي من خلال الفكرة المؤطرة لأحداثها وقضاياها الاجتماعية والسياسية، وبالأخص مشكلة التباين الطبقي والصراع الاجتماعي. وهي أن الكاتب يتصور توصل العلماء إلى اختراع إكسير للحياة أو إكسير للخلود. لكن فكرة الخلود بحد ذاتها لن تشغل الرواية وإنما يتم استحضارها كمطية لتوجيه النقد والهجاء إلى المجتمع فهي بمثابة شكل أو إطار خارجي لمناقشة قضايا أخرى لذلك لن تشغل الرواية بقضايا علمية وإنما تبرز كيف يتفاعل المجتمع مع نتائج العلم. كما تفترض الرواية رحلة إلى الآخرة، لكن هذا الجانب لم يكن له حضور قوي، وإنما ظل مجرد مونولوجات؛ لهذا لن ننشغل به في هذه الدراسة. ليس هذا جديدا في أدبنا العربي؛ فقد وظفه ابن شهيد الأندلسي الذي تخيل رحلة إلى عالم الجن في رسالة التوابع والزوابع[15]، اتخذها مطية لمناقشة بعض القضايا الأدبية في زمنه، مبرزا مكانته بين أقرانه الأدباء. وهو النهج نفسه الذي سار عليه أبو العلاء المعري في رسالة الغفران[16] التي تخيل فيها رحلة إلى الآخرة ، عبر فيها عن مواقفه المُدينة للأوضاع الاجتماعية والسياسية في القرن الخامس الهجري. قد تكون هاتان التجربتان هما اللتان أوحتا لمحمد عزيز الحبابي بالفكرة المؤطرة لأحداث الرواية.

تنْشُد رواية إكسير الحياة الاحتمال والممكن، محاولة الإجابة عن سؤال: ماذا سيحدث في مجتمع يسوده التمايز الطبقي لو توفر له إكسير الحياة والخلود؟ وتجيب مؤكدة أن الوضع الاجتماعي للطبقة الفقيرة لن يتغير مهما كانت الظروف، بل قد يتغير إلى الأسوأ؛ أما الطبقة

الغنية فستزداد غنى، وذلك عبر التقابل الذي يجريه السارد بين عائلة إدريس الفقيرة وعائلة الفقيه الحاج الرحالي الغنية.

٢-١-١ إكسير حياة أم إكسير موت؟

تبدأ الرواية بمحاضرة يلقيها الدكتور جسوس على طلبة كلية العلوم بالرباط يثير فيها بداية مشكلة الموت التي حيرت الإنسان منذ وجوده على الأرض و ما تزال، وقد ورد في المحاضرة: "كل هذا الذي يعرف السناء والحياة إعارة، لا عطاء، مآله إلى رماد، إلى فناء! إني أعلم أنني ميت، وأن الجميع يؤول إلى الموت" (إكسير الحياة، ص١٣). ويعلن في نهايتها عن خبر مثير، وهو انتصار العلم على الموت بتوصل العلماء إلى إكسير الخلود. ثم يصور لنا السارد أثر هذا الخبر العجيب على الناس وكيف تفاعلوا معه. وقد اتخذ قالب الإشاعة التي تعد أكثر إخبارا عن الواقع، وأكثر فاعلية فيه، بل تسهم في صنعه[٢٧]. انطلاقا من مفارقة نستشفها من تعليقات السارد وحوارات إدريس وابنه حميد المتمثلة في أن الإكسير عوض أن يريح الناس زاد من تعبهم، ومن جوعهم وفراغهم وتقاتلهم وصراعهم وموتهم. فيرصد السارد كيف تفاعل الناس مع الخبر، وانعكاساته عليهم، ويبرز النتائج الآتية:

– تغير السلوك العادي للناس. يقول: "أصبح تصرف الناس غريبا، وكأنهم أصيبوا بعدوى رغبة جنونية أفقدتهم الوعي، فاستبدلوا بحصافة العقل والرشد، هدفا يلهيهم عن الحياة الحقيقية، ويعوضهم عنها، فها هم يتساقون مع رغبة الخلود التي زرعت التوتر، وأحرقت العلاقات والعواطف والقيم" (ص٢٤).

– زوال الراحة بسبب الجوع والسرقة والفوضى وتعطيل العمل. يقول: "ردوا لنا اهتماماتنا السابقة ولذتنا في الشغل!" (ص٣٥). من خلال الازدحام والجري والتقاتل الذي قد يفقدهم الحياة قبل الحصول على الإكسير. "يتقاتلون ليطلعوا على أخبار القضاء على الموت! لقد عشقوا لعبة خطيرة: يريدون الدوام، فها هم، من أجل ذلك، يهرقون الحياة، ويضيعون الأوقات تلو الأوقات، في التزاحم والتقاتل" (ص٣٩).

– الموت بدل الخلود، موت الفقراء وسكان الأحياء الشعبية نتيجة تزاحمهم: "عوضا عن الخلود ها الأقوام يتساقطون موتى كالذباب يصرعهم الموت بالتقسيط وبالجملة" (ص٤٤). ويقول: "موتى المدينة العتيقة كموتى البوادي لا يكفنون: الأسواق مغلقة، فلا قطن ولا كتان. أما التوابيت فبلا مسامير؛ لأن المسمار يستورد من البلدان المتقدمة، والمبادلات مع الخارج متوقفة منذ بداية حالة الاستثناء" (ص١٢١). في مقابل خلود الطبقة الغنية: "لكن الآنسة وخطيبها سيخلدان بفضل الإكسير! المنعمون في الأرض منعمون إلى الأبد، والمعذبون في الأرض يعذبون بلا أمل بالرغم عن الإكسير..وإن الإكسير مما يعذبهم" (ص١١٧). واستمرار التمايز الاجتماعي يقول: "لعنة الله على الفقر!. كلوا حتى التخمة ولنمت نحن مع رغباتنا وجوعنا! أنتم لا تعرفون معنى الإغراء؛ لأن الخيرات كثيرة، وكل صباح تبارك قدرة غيبية ثلاجاتكم. لعنة الله على الفاقة!.. أنتم لا تقاومون الشهوات؛ لأنها ترضى قبل أن تبرز" (ص٩٩).

– انجلاء وهم حب حميد للفتاة الغنية التي كانت تستغله قبل ظهور الإكسير، وستظهر على حقيقتها. تقول مخاطبة حميد الذي قصدها من أجل أن تبادله كتب الطب بقشور الفواكه والخضر؛ نظرا للجوع الذي لحق به وبعائلته وبحيه بالمدينة العتيقة: "ما لي

حاجة بالكتب، ولا بالدفاتر!.. بانتصار الإكسير، الطب انتهى أمره. من الآن ولفترة مؤقتة محدودة ستبقى بلادنا في حاجة إلى عدد قليل من الأطباء للأحياء الأهلية الفقيرة، وللبوادي. وطبعا إلى البيطريين" (ص٩٢). وتقول له بعد أن أخبرته بأنها مقبلة على الزواج وبأنها لم تعد لها رغبة في إتمام دراستها: "الدراسة انتهت بانتهاء الطب!..ثم، هل أنت وصي علي! ها ها ها!.. عهدتك ذكيا، فكيف جرؤ طمعك حتى صرت تنوي بسط الحضانة على آنسة لم تجمعها بك إلا صدفة الدروس بنفس الكلية؟ ثُمّ لبيبا واعرف الحدود، فرحم الله امرءًا عرف قدر نفسه، وجلس دونه! يا سي حميد، لقد أحرجتني فوضعت النقط على الحروف.." (ص٩٥). وزوال كرامة حميد بعد أن أصبح يستبدل كتبه في الطب مقابل قشور الخضر والفواكه، ونهاية حلمه وحلم عائلته، بأن يصبح طبيبا نتيجة إغلاق كلية الطب.

– استمرار عذاب الطبقة الفقيرة، يقول: "فالخلود مع الفاقة الخالدة عذاب خالد" (ص٨٣). لذلك تم رفض الإكسير، ونشدان الموت من قبل إدريس وابنه حميد: "فليسقط الإكسير! نعم، فليسقط! وليحيَ عالم الموت والفناء!.." (ص٣٨).

كما يرصد السارد التمايز بين حي الليمون وحي المدينة العتيقة ما بعد خبر الإكسير؛ ذلك التباين الذي يمنح الرواية إيقاعها القائم على التقابل والتنافر أثناء لغة الحوار المفعمة بالتوتر والتهكم، ويبرز المفارقات التي يمكن أن يجسدها الإكسير:

– الهدوء بحي الليمون: "حي الليمون هادئ، يحرسه الجند الرسمي والقوات الاحتياطية، فلن يصل إليه أي متظاهر، وسكانه لن يتظاهروا؛ لأنهم من أنصار الإكسير، ولأن الجوع لم يعرف بعد طريق حيهم، ولن يعرفه" (ص٨١). في مقابل الفوضى والضوضاء بالمدينة العتيقة: "الأزقة تتدفق بالصيحات والضوضاء، كل الأزقة تتلاطم في خضم بحر زاخر بأمواج هوجاء من البشر" (ص٧٨).

– نظافة حي الليمون مقابل اتساخ المدينة العتيقة. يقول عن حي الليمون: "لا عفونات في طرق أحياء العائلات.." (ص١٠٢).

– الفراغ في حي الليمون: "الشوارع البرمكية خاوية.." (ص١٠٢). في مقابل الازدحام بالأحياء الفقيرة بالمدينة العتيقة: "سال الازدحام سهلا هادرا من كل جانب.." (ص٧٩).

– الغنى مقابل الفقر: بخلود الفقراء في فقرهم وخلود الأغنياء في غناهم "إذا كانوا سيبنون هناك القصور لأنفسهم، ودور القصدير لأمثالنا، كما يفعلون على هذه الأرض!" (ص٤٤).

– الجوع مقابل الشبع: "عجيب! حتى بالإكسير، في عالم الخلود، سيأكل الغير أشهى الفواكه وأجملها، وسأبقى أنا وأهلي آكل ما تبقى من تفاح عفن خامج، وطماطم نتنة، وبطيخ حامض" (ص٣٨).

هكذا يصور لنا السارد التباين بين الطبقات في كيفية التعامل مع الخبر الذي لبس لبوس الإشاعة، فإدريس الذي يعيش حياة كادحة، يقول رافضا الإكسير: "لن يغير ظفرا من حياتي: حريرة وسفنج في الصباح، زيتون وخبز في الظهر، وما يسر الله في المساء" (ص١٦). الإكسير لن يغير الوضع الاجتماعي المزري لأمثاله من الفقراء. بينما سيبقي الأغنياء على حالهم بل سيزيد في امتيازاتهم. يقول: "عندما سنصبح من الخالدين، خالدا في الجوع والبؤس

والجهل والمرض، بينما الآخرون يخلدون ذكرى النعمة ويتكالبون، أكثر من كل وقت، على احتكار كل خيرات الدنيا، ونحن نموت بغيظنا! خلود الجوع!" (ص٣٩). لذلك رفض إدريس الإكسير وقَبِل الموت؛ لأن الأول سيخلد الفوارق الاجتماعية، بينما الثاني يسوي بين الناس: "إكسيرهم؟ استعملوه في البخور أو للاستنجاء! المجد للموت! اللهم لا تحرمنا من الموت.." (ص٣٩). ويقول: "الإكسير للآخرين، لا لسكان المدينة العتيقة.." (ص١١٣).

كما يُحدث السارد تقابلا بين زمن ما قبل الإعلان عن خبر الإكسير وما بعده، فالما قبل يمثل الهدوء والطمأنينة والراحة والنظام والحلم، ويمثل الما بعد الفوضى والجوع والتقاتل وانجلاء الأوهام؛ وهم حب حميد للفتاة الغنية التي غيرت طريقة تعاملها معه وواجهته بكل ما كانت تخبئه في زمن ما قبل الإكسير ووهم أن يصير طبيبا مما يجعل حميد ووالده يحنان إلى زمن ما قبل الإكسير على الرغم من مساوئه وسلبياته وينشدان الموت وبذلك يكون الإكسير قد أظهر الواقع على حقيقته ذلك هو فعل الإشاعة التي تكون أكثر إخبارا عن الواقع.

١-١-٣ تركيب

يكشف الخيال العلمي في رواية إكسير الحياة، عبر فكرة الإكسير، عن تطلعات فئتين اجتماعيتين متباينتين طبقيا، ويجس نبض المستقبل لديهما. كما تظهر فكرة الإكسير، التي قامت بدور الإشاعة، وحركت الشخصيات، وصنعت الأحداث وكشفت الواقع الحقيقي لفئتين اجتماعيتين متباينتين، وعرت الواقع الفعلي لكل فئة، عبر تقابلات وتصادمات كثيرة تقوم في جوهرها على السخرية والمفارقة، في إطار أسلوب حواري قائم على التصادم والمواجهة بين فكرين متناقضين، بلغة تعري التناقضات السائدة في المجتمع عبر ثنائيات تتقابل، أو تتفاعل، لتسهم في رسم الصورة، وفي نمو الحدث، وفي صراع الشخصيات وحواراتها، وتظهر الواقع على حقيقته.

١-٢ الطوفان الأزرق لأحمد عبد السلام البقالي

١-٢-١ الرؤيا الناظمة

تتناول الرواية آفاق التطور العلمي، سلبا وإيجابا، وخصوصا خطر القنبلة الذرية على الإنسان؛ إذ يصور أحمد عبد السلام البقالي فيها توجُّه هيئة علمية تضم مجموعة من العلماء والباحثين العالميين من مختلف فروع العلم، نحو البحث للعثور على وسائل لإطفاء الحريق الذري والحد من أخطار التلوث. فأسسوا مدينة علمية بعد الحرب العالمية الثانية قادرة على مواجهة الدمار النووي وتم فيها تخزين التراث الإنساني خوفا من حرب عالمية ثالثة وبهدف إعمار الأرض وإنقاذها من البشرية الفوضوية وتعويضها ببشرية جديدة. وتمت استعارة فكرة الجودي من قصة نوح عليه السلام، ورد في مقتطف من أحد حوارات الرواية:"- سمعتك تذكر "جبل الجودي"، أليس ذلك رمزًا إلى الجبل الذي رست عليه سفينة نوح؟

– بَلَى سمى العلماء الأولون هذا المكان بجبل الجودي للشبه الكبير بين قصتهم وقصة نوح.. هربوا من عالم أوشك على الغرق، هذه المرة في طوفان الإشعاع النووي! وأملهم أن يبقى هذا الجبل جزيرة آمنة داخل طوفان الموت القادم عند اندلاع الحرب الثالثة... جبل الجودي إذن رمز له دلالته!" (الطوفان الأزرق، ص٨٦). وقد تم إخفاء الجبل حتى لا يُرى. يقول:

"أبدا! لقد استطعنا إخفاء الجبل بالأشعة السرابية التي تجعل البحيرة والجبل يندمجان في الوادي العميق مثل أي كثيب من ملايين الكثبان الرملية في الصحراء.." (ص٩٢). ذلك بتحويل فكرة مجردة إلى مشروع محسوس، وهي بذلك تذكرنا بجمهورية أفلاطون وبالمدن الفاضلة عموما، لكن بحس نقدي، وذلك بإظهار السلبيات التي يمكن أن تواجهها. كما تعالج الرواية مسألة طغيان الآلة والتقنية على الإنسان التي طرحت في الفكر الفلسفي المعاصر مع الفيلسوف الألماني مارتن هايدجر الذي عدها عصرا من عصور التاريخ الكبرى وكيفية من كيفيات الوجود الإنساني[١٧] نظرا لكونها تحول الطبيعة إلى مستودع لا متناه من الطاقة[١٨] وتحول الإنسان إلى مجرد فاعل من فاعليها وخادم لها، وخاضع لقوتها في كل مجالات وجوده، بعد أن أصبحت تشمل كل جوانب وجوده. ويؤكد هايدجر أن التقنية أصبحت تهدد بالانفلات من مراقبة الإنسان[١٩] وبالفعل تجاوزت التقنية إرادته ومراقبته[٢٠].

تطرح الرواية مشكلة التقنية من خلال تحكم "معاذ" الكائن الآلي الذي برمجه الإنسان بعد أن هربت هيئة من العلماء إلى جبل الجودي بهدف إنقاذ البشرية من حرب عالمية ثالثة: "معاذ" العقل الإلكتروني، المثال الذي أعطيتك ليس إلا جانبا صغيرا من وظائف معاذ. ويمكنني أن أصفه بأنه أكمل آلة صنعها مخلوق ناقص هو الإنسان! ومعاذ هو اختصار الاسم المطول: "مُجمِّع العلاقات الإلكترونية الذاتية". ويوجد بجبل الجودي هذا أكثر من خمسة آلاف عالم وعالمة في جميع ميادين المعرفة الإنسانية العقلية منها والعملية.. وكل هؤلاء موكلون بإطعام معاذ جميع ما في ميادينهم من معلومات، وما يضاف إليها كل يوم من بحوث واكتشافات جديدة. ويسمى هؤلاء "مبرمجون" لاختصاصهم في تصفية البحوث وإرجاعها إلى أبسط أصولها. وقد أصبحت أحشاؤه الآن تحتوي على مجمل المعرفة البشرية منذ بدأ الإنسان يفكر ويسجل. أطعمَهُ المبرمجون تاريخ الإنسان من فجر ميلاده حتى الآن، وكذلك فلسفته وأديانه.. أحلك عصوره وأبهاها، وعلوم المال والاقتصاد وأسواق الأسهم والأوراق المالية، وبه بدأنا نعرف مسبقا ما سيحدث في العالم الرأسمالي من التغيرات، وبذلك أصبحت للمنظمة ثروة هائلة من الاستثمارات التي ينصح بها "معاذ". وقد أطعمناه ترجمات حياتنا وأسرارنا الشخصية وأحوالنا الصحية، فتنبأ بأمراضنا قبل أن تصيبنا، ووصف لنا الوقاية قبل العلاج، وأحاط بما يشغل عواطفنا وعقولنا، ونبهنا إلى عيوبنا ونقائصنا، وأصبح الحجة الأولى والعقل المسير الأعلى للمنظمة. وقد أصبح طبيب نفسه، يكتشف أمراضه ويصحح ما يصيب بعض أعضائه من عطب أو خلل. فيغير قطعه، وينتج الجديد منها، ويشحم دواليبه ويزيت أنابيبه.." (الطوفان الأزرق، ص٨٥-٨٦). لكنه انفلت من مراقبتهم وأصبح يتمتع بالحرية بعد برمجته: " ولمعاذ امتياز آخر، وهو الحرية المطلقة في استعمال جميع فروع المعرفة البشرية الأخرى التي تملأ جوفه. وليس هناك دماغ بشري يحتوي ما يحتوي عليه دماغ معاذ!" (ص١١١) الذي سينفلت من سيطرة الإنسان: "معاذ الآن أصبح خارجا عن كل سيطرة خاصة سرعة آلياته الهائلة، وقدرته على مزج العلوم المتباعدة التي هضمها، والخروج من خليطها بنتائج مدهشة لا تَخْطُر على عقل عالم من أي ميدان، جعلته في مقدمة الجميع، وجعلت العلماء يلهثون خلفه، يحاولون اللحاق بالكشوف الجديدة التي ما يزال يلقي بها كل ثانية سواء في الطب أو الفضاء أو المعادن أو الكيمياء.." (ص٨٦)، الأمر الذي كانت له

انعكاسات سلبية على الجودي وعلى حياة الهيئة العلمية التي أنشأته. هذا ما سيكتشفه علي نادر مباشرة بعد يقظته من غيبوبته وسيدرك خطورة معاذ من خلال مجموعة من الأمور التي لاحظها أو سمع بها:

– تحكم معاذ في العلماء الذين برمجوه، اتخاذ قرارات شاذة كقوله بفكرة الطوفان الأزرق بعد الاجتماع الذي عقد حول مستقبل الأرض. فكانت له نوايا تدميرية.

– تحكمه في الولادة والحمل: "نحن نصنع سكاننا الآن... نتحكم في ظروف الحمل والولادة والتربية..." (ص٩٢).

– تعذيبه للمعارضين. (ص٩٣).

– تجريد الإنسان من العاطفة، تدخل معاذ في الإنسان ومحاولة جعله آلة تابعة لسلطته ببرمجة أدمغة الأطفال: "معاذ يبرمج هؤلاء الأطفال عن طريق ذبذبات صامتة تسري إلى أدمغتهم منه رأسا. لأول مرة في حياة البشرية سيستطيع المخ الواحد أن يعيش حياة كاملة مستعملا أجزاءه وخلاياه.. ولا ندري، ونحن في هذا الطور. كفاءة ذلك المخ... إلا أننا لا نرى علائم التشبع أو التعب أو النسيان أو العجز في أي من هؤلاء الصغار..." (ص١١٤).

لقد انشغلت الرواية بقضايا علمية صرفة، من خلال مخلفات العلم ونتائجه على الوجود البشري ونتائجه التي يخبئها المستقبل. كما طرحت مشكلة العقل والقلب. يقول السارد: "ولكن انتصار العقل على القلب لا يتم إلا بالانتصار على هذه الصدمات... وسوف تخرج من محنتك هذه متزنا مكتمل البناء النفسي" (ص١١٠). يلاحظ أن الدكتور علي باعتباره آخر ملتحق بالجودي ما زال يحتفظ بالمشاعر الإنسانية، في مقابل اختفائها لدى البعض الآخر مع زمن الآلة. ذلك من الأسباب التي دفعته إلى طرح الأسئلة، وهي التي مكنته من إعادة الثقة للإنسان بعد أن تغلب على الكائن الآلي.

١–٢–٢ الطوفان الأزرق رواية الحدث

تندرج رواية الطوفان الأزرق ضمن رواية الحدث التي تتميز عموما بخروج البطل عن ما هو رتيب إلى ما هو مثير.[٢١] والذي لا بد أن يعود. بعد رحلة صاخبة ومليئة بالمغامرات، إلى بر السلامة والاستقرار وإلى الحياة المألوفة المنتظمة والآمنة[٢٢]، كما يصف هذا النوع من الروايات وقائع غير مألوفة بطريقة تهدف الإمتاع[٢٣]، وتكون قدرات البطل والشخصيات بوجه عام بالمقدار الذي يتطلبه الحدث.

تنقلنا الرواية من حدود حياة مألوفة رتيبة خالية من الإثارة، حياة علي نادر العالم الأنثروبولوجي المغربي المشهور المهتم بالمستقبليات المقيم بلندن الذي يسافر بهدف الراحة إلى فيجي وإلقاء محاضرة هناك بطلب من والد تلميذته تاج، إلى حياة ومسار مليئين بالمفاجآت والمغامرات والأحداث المثيرة التي تحير الشخصيات وتحير العالم كله مما منح الرواية إيقاعا محكوما بالإثارة نظرا لتوالي المفاجآت. وتبعا لذلك، وتمشيا مع روح رواية الخيال العلمي، حظي المكان بأهمية كبرى في رواية الطوفان الأزرق؛ فهو ليس إطارا لتأثيث الأحداث، بل مكونا أساسيا داخلها؛ نظرا لكونها تتأسس على عنصر الرحلة، التي تتم من أماكن متعددة ومثيرة وإليها. والرحلة هنا ليست رحلة إلى كوكب آخر وإنما هي رحلة إلى الأرض هروبا من

التقدم العلمي، بهدف إنقاذ الأرض وإنقاذ التراث الإنساني، وبالأخص جبل الجودي، الذي يسميه علي نادر بأرض المفاجآت، نظرا لكثرة المفاجآت، التي اعترضته هناك.

لم يتم الإفصاح في الرواية عن سبب سفر الدكتور هالين الذي اختطف على متن طائرة في ظروف غامضة ذلك الحدث الغريب الذي تفتتح به أحداث الرواية، يقول أحد شخصيات الرواية: "خبر في منتهى الغرابة، وصلنا من الدار البيضاء بالمغرب، مفاده أن الدكتور هالين الخبير السويدي المعروف في مكافحة الإشعاع الذري، والحائز على جائزة نوبل في أبحاثه في ذلك الميدان، اختفى من طائرة عابرة المحيط وهي في الجو- أعيد: في الجو بين نيويورك والرباط" (الطوفان الأزرق، ص٩). ذلك الحدث المحير. ويقول آخر: "لابد أنه غلط فلا يختفي المسافرون من الطائرات في عنان السماوات"(ص١٠) يتعلق الأمر بالحدث: "الأول من نوعه في تاريخ الاختطافات والاختفاءات الخيالية" (ص١٤). وما واكبه من بحث بوليسي ومؤتمرات صحفية على المستوى العالمي الحدث الذي ضاعف من حيرة الناس والأمن الدولي والصحافة العالمية، المكتوبة والمرئية: "نعود بكم إلى لندن. وسوف نوافيكم بما يجدُّ في موضوع الاختفاء الخيالي الذي يشغل بال العالم اليوم" (ص١٨). محاولة إعطاء تفسير: "يظهر أن جيمس بوند عاد إلى فعلاته المدهشة" (ص١٨). أو ردّها إلى أعمال جاسوسية.

ولم تمر إلا مدة قصيرة حتى تم الإعلان عن حدث آخر مثير وهو اختفاء - أو اختطاف - الدكتور علي نادر وتلميذته تاج على متن طائرة أخرى متوجهة إلى فيجي، دون أن يكون على علم بذلك. يقول السارد: "وما نزلت الطائرة بلاجوس، عاصمة نيجيريا حتى ملأ الجو أزيز أسلاك البرق والهاتف تنقل خبر اختفاء الدكتور علي نادر والآنسة تاج محيي الدين من قلب الطائرة في عرض الفضاء" (ص٣٣)، مما أدى إلى تزايد حيرة العالم، ودفع بالشرطة إلى البحث في شقة علي، وتصفح مذكراته من أجل معرفة السر وراء اختفائه، التي تتضمن بعض الإشارات المهمة، كالإشارة إلى بعض أحلام البطل المستقبلية كفكرة بناء مدينة لإنقاذ البشرية: "ماذا سيكون مصير الإنسان لو ضغط مجنونه على زر أحمر وفتح أبواب جهنم على الأرض؟ ماذا يمكن أن نفعل لتلافي إبادة البشرية وما حققته من تقدم أثناء الخمسة آلاف سنة من تاريخها؟" .. "هل هناك "شانجريلا" لحفظ هذا التراث؟ أعتقد أن الأوان قد آن ليقوم جماعة من العلماء المسئولين ببناء قلعة أو جزيرة منيعة عن الإشعاع، حتى إذا كان الإنسان ينوي الانتحار، تدخل العلماء لتقنينه والحد من مفعوله بحيث يقتصر على الساسة والعناصر التي وصلت بالإنسانية إلى حافة الانتحار يجب الاحتفاظ بالموهوبين من العلماء والفنانين والصناع والمحترفين لبدء عالم جديد نظيف" (ص٣٨).

يتميز سير علي ومغامراته بتوالي الأخطار. قالت تاج: " لا تُفكِّرْ في الموت الآن. بعد أن نجونا من حادث الطائرة، ووجدنا الواحة والقافلة لا أعتقد أن أجلنا قد وصل" (ص٦٢). وتوالي الأحداث المثيرة التي تجعله يفكر في الحلول المناسبة لها: مثلا مسألة نجاته بالرغم من إطلاق النار عليه: " لقد كدت أخرج عن عقلي حين رأيتك طريحا هناك والدم يفور من صدرك! فلا تفسد سعادتي بعودتك حيا إلى بغيرتك التي لا أساس لها" (ص٧٤). وعدم افتضاض بكارة تاج على الرغم من تعرضها للاغتصاب (ص٧٤)، وموت الرجل الذي

اغتصبها: " لقد أغمي علي حين طرحني أرضا. وحين أفقت وجدته جثة هامدة.. لا أثر للدم في جسده. لابد أنه أصيب بسكتة قلبية" (ص٧٥).

دائما يجد البطل نفسه في مكان غريب أو أمام حدث غريب فيحاول أن يفهم لماذا هو في ذلك المكان: " وأحس بفقدان حاسة الزمن. وأنه في تلك اللحظة بدون ذاكرة ولا ماض.." (ص٧٨). فيحاول البحث عن تفسير لما يعترضه من أحداث. تجعله يشكك فيما يراه فيردد العبارة الآتية: "هل ما زلنا نحلم؟" (ص٤٣). تلك اللازمة التي يكررها دائما علي نادر كلما اعترضه أمر مثير. كما يتفاعل مع الأحداث عبر الأحلام والكوابيس التي تتراءى له، والتي تغدو بمثابة مرايا واقعية، وتخييلية. لما تمر بها حياته النفسية والعاطفية. خصوصا الحلم الذي يرى نفسه فيه "يطارد تاجا وهي عارية على الشاطىء. واقترب بمخيلته من جسمها الخمري الملتهب حيوية وإغراء... وكيف كان سواد عينيها وشعرها من العوامل التي ألهبت خياله وجذبته نحوها.." (ص١٦٩)، وهو الحلم الذي رآه مرات عديدة.

وتتوالى مفاجآت علي نادر بعد وصوله إلى مدينة الجودي ولقائه بالدكتور هالين المختفي قبله الذي يقدم له الطريقة التي تم بها اختفاؤه. يقول: " تم الاختفاء بالتعاون مع الطيار والملاح المنتميين للهيئة التي أنت ضيف عليها الآن. تنزل الطائرة إلى ارتفاع مناسب يقل معه الضغط الجوي، ويلقى بك منها بمظلة ليلتقطك أعوان الهيئة في نقطة معينة بالبحر أو الصحراء أبدا. وتتم العملية تحت تخدير شامل لبقية الركاب" (ص٨٢-٨٣). كما يقدم له سبب إنشاء الهيئة: "- سأشرح لك. منذ بعض وعشرين سنة، أي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، قررت هيأة من العلماء الفرار بمواهبهم وبحوثهم من أوربا إلى مكان مجهول يدفنون فيه كنزر نتاج العقل البشري وتراث الإنسان منذ بدأ يقلب وجهه في السماء.. كان خوفهم حقيقيا من قيام حرب ثالثة ذرية تمسح البشرية من الأرض وتقضي على خمسة آلاف سنة من الكدح العقلي.. فوقع اختيارهم على جبل في جوف واد شاسع بقلب الصحراء بعيد عن كل طريق، أطلقوا عيه اسم جبل الجودي. وبقي اتصالهم بالعالم الخارجي دائما بطرق معقدة للحصول على المجلدات المهمة والسجلات القيمة والأشرطة الموسيقية والسينمائية التي تسجل حياة الإنسان وذخائر مواهبه. وبالتقدم السريع الذي حدث في العشرين سنة الأخيرة أمكن فيها إلى حد بعيد. وكبر المشروع ومعه الهيئة. وتم استقدام عدد كبير من العلماء الرواد في ميادينهم، والفنانين والأدباء والصناع المهرة في جميع المهن. وينبغي أن أعترف أن استقدام بعض أولئك لم يكن بالطرق التقليدية.." (ص٨٣)، وعن سبب إحضاره إلى الجودي يقول: "وأنت رشحتك أبحاثك الطليعية في علم الإنسان لعضوية الهيئة. وبترشيحك هذا أصبحت شريكا في أعظم مشروع! مشروع الإشراف على تشكيل مستقبل الإنسان.. بل على كتابة "سفر تكوين" جديد، لا يَدَ للصدفة أو العشوائية فيه" (ص٨٣).

... فينشد علي نادر الاستفهام والاستغراب حول كل ما يراه، وخصوصا بعد حضوره لمؤتمر بالجودي حول كيفية التعامل مع الأرض بهدف التخلص من العالم القديم وإعادة ترتيب كوكب الأرض، والذي تمخضت عنه ثلاثة اتجاهات: الأول يقول بالإبقاء على الأمر كما هو عليه والثاني يقول بالاستيلاء على الأرض وإصلاحها والثالث يقول بخلق طوفان والآلة/ معاد من أنصاره. يتبين لعلي نادر من نتائج هذا المؤتمر عدم تخلص الإنسان من

ماضيه، الأمر الذي سيؤدي إلى شعوره بخطورة جبل الجودي كما لم يحس بها من قبل. يقول السارد: "ذهب الدكتور نادر تلك الليلة إلى فراشه منتفخ الرأس مشبعا بالمفاجآت" (ص١٠٥). وستزداد الخطورة عندما يشاهد علي نادر موت تاج على الشاشة: "وجاءت الممرضة لتنزع الخيمة عن جثة تاج العارية، وتزيل القناع والعرْق الصناعي، ثم تغطيها من قدميها إلى ما فوق وجهها بإزار أبيض" (ص١٠٦-١٠٧).

وستتضاعف حيرة علي نادر بعثوره على مخبأ لثوار ضد تزايد سلطات الآلة؛ تلك اللجنة التي تشكلت بهدف مقاومة خطر معاذ، وضمنها الدكتور هالين، الذي يقول له: "لسنا ثوارا على حكومة ولا على نظام.. أرجو ألا تعتقدنا مجانين إذا قلت لك إننا ثائرون على آلة" (ص١٢٦). في مكان لا يعرفه معاذ: "لم يكتشفنا "معاذ" بعد. سلطته لم تصل إلى مَخْبئنا هذا. ولنا وسائلنا للتخفي. ولكن ليس معنى هذا أننا سنبقى بعيدين إلى الأبد. فعقله الإجرامي الشرير ما يزال يبحث عنا" (ص١٣٠).

مما طرح مشكلة إعادة السيطرة على معاذ: "يا هل تُرى يمكن احتواء "معاذ" والسيطرة عليه!؟ أم هو حر، يفعل في ملكه ما يشاء!؟" (ص١٢٢). بعد أن تزايدت سلطته "وأعطي "معاذ" سلطات بلا حدود، فبدأ يتناسل ويتكاثر ويتمدد كالبنفسج حتى أصبح بعيدا عن فهم أي فرد وحده من اللجنة الأصلية" (ص١٢٩). وتزايد خطره الذي يصل إلى إنهاء الحياة بالأرض: "أتعرف أن "معاذا" يمكن أن يضغط على زر واحد في هذه اللحظة وينهي الحياة البشرية على الأرض؟" (ص١٢٨). وبدأ يقوم بقتل معارضيه: "وبعد نهاية الاجتماع بدأ أعضاء اللجنة المحافظون الذين عارضوا إعطاء السلطة المطلقة "لمعاذ" يختفون واحد واحد، وفقد بعضهم ذاكرته تماما، وانتحر بعضهم في ظروف غامضة" (ص١٢٩). وقام بإشاحة تاج حتى تنسى ما قرأته من أسرار في تلك المحفظة التي عثرت عليها في الصحراء، والتي تتضمن معادلة توصل إليه الدكتور ناجي لشل حركة معاذ وإرجاعه إلى حالته الأولى وتحويله إلى آلة مطيعة؛ لأنه كان يعرف نقط ضعف معاذ وأول من حاول مواجهته، لكنه أبعده فهرب ومعه سر التغلب على معاذ، يقول علي نادر: "كنت في حالة لا تسمح لي بالملاحظة الواضحة. كنت جريحا أفقد الدم والوعي. ورأيت تاجا تقرأ أوراقا أخرجتها من تلك الحقيبة وعلى وجهها علامات الفزع. وأغمي عليّ قبل أن أسمع ما كانت تريد أن تقوله لي" (ص١٤٥)، انتقاما منها وتعذيب النساء. ولقد أوكلت اللجنة لعلي نادر مهمة القضاء على معاذ، وبعد عدة استكشافات وحوارات مع معاذ تمكن علي نادر من التغلب على معاذ.

لتنتهي الأحداث بانتصار الإنسان في شخص علي نادر على الآلة، الذي كان من نتائجه موت معاذ؛ يقول: "وبدأ "معاذ" يغرَقُ في دمه، وازْرَقَّ الوجه الكبير ثم اسود، وعلا من رئتيه شخير مفزع تحول إلى تنهد ثقيل غرق بعده الرأس إلى أسفل، وسكتت الصفارات والأجراس وانطفأت الأضواء كلها؛ وساد المكان صمت رهيب..." (ص١٥٦). وإنقاذ تاج وغرق الثوار (الجمعية التي أنشأها الدكتور هالين لمواجهة سيطرة معاذ) تقول تاج التي تقمصت روحها جسد كارول: "أغرقه معاذ بسرعة لم نملك معها الخروج في الوقت المناسب... ولقي أغلبنا حتفه في اللحظات الأولى من هجوم الماء من كل جانب... وقد سمحوا بإخراجي أنا الأولى لكوني امرأة..." (ص١٦٤). وحوّل مناصريه إلى عباد آليين له يقدسونه

ويعيدونه بعد نهايته: " كل ما أتذكره هو أن "معاذ" في دقائق حياته الأخيرة أصيب بنوبة جنون حادة.. ويظهر أنه عرّض جميع علماء الجودي من حاملي الصراصير إلى عملية غسل دماغ كاملة، ثم برمجهم بحيث يصبحون عياد آليين له... أو على الأقل للتمثال الذي صنعه لنفسه وأخرجه من قلب البحيرة، وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة" (ص١٦٣). هذا ما سيكتشفه نادر بعد تخلصه من معاذ، يقول السارد: "وفرك رجليه ثم وقف ليمعن النظر في الموكب. فإذا وجوه مألوفة للعلماء والمبرمجين والفنانين في ملابس بيضاء فضفاضة، يرددون تراتيل آلية إليكترونية لم يفهم ألغازها وهم يتحركون نحوه.." (ص١٥٩).

وعندما خرج علي نادر من محنته ومغامرته حاول العودة إلى بلده، ومنها إلى لندن، وبالفعل تمكن من ذلك، وحكى مغامرته للناس لكن لم يصدقه أحد، سواء في بلده الأصلي أو في لندن، خصوصا بعد أن بحثوا عن جبل الجودي في الصحراء فلم يجدوه. يقول السارد: " ووصفت الصحافة القصة بأنها أكبر كذبة فاتح إبريل في التاريخ..! ولم يعد الدكتور نادر يجرؤ على مقابلة أحد، وتفاداه أصدقاؤه العلماء حتى لا يتعرضوا للحرج إذا هم رفضوا تصديق روايته" (ص١٧٢). لتتأكد المقولة التي ترددها الرواية وهي: " الإنسان هو الحيوان الوحيد الذي لا يستفيد من تجارب غيره" (ص١٦٤).

ليس هناك تسلسل في الأحداث، وإنما هناك نوع من التلغيم الذي يمارسه السارد على القارئ، فمثلا لم يخبرنا السارد أن تاجا تريد إخباره بسر ما، بعد أن عثرت على محفظة جلدية غريبة تتضمن أسرارا خطيرة حول معاذ وهما في الصحراء. لكن النوم أخذه، تقول: "علي، أعتقد أن الوقت قد حان لأشرح لك بعض الغموض الذي أحاط بحياتك منذ لقائنا، وأكشف لك عن أسرار رحلتك هذه والهدف الحقيقي منها. ونظر الدكتور نادر إليها بعينين شبه مقفلتين، فرأى وجهها يتماوج ويلفه ضباب كثيف، وشفتيها تتحركان دون أن يصله منهما صوت، ثم غابت عنه بانسدال ستار إغماء عميق عليه" (ص٧٥). مما يؤدي إلى تحبيك أحداث الرواية وشد انتباه القارئ، ويجعله يشارك في إنتاج النص، ويعيد ترتيب أحداثه ورموزه. هكذا تكون رحلة علي نادر المليئة بالإثارة والدهشة والغرابة رحلة إنقاذ يؤدي فيها دور المحرر الذي يخلص الإنسانية من خطر الآلة التي كانت ستغرق الإنسان في ويلات، والتي ما فتئت تسيطر على الإنسان يوما بعد يوم؛ نظرا لما يشهده العصر من تطور تكنولوجي مذهل، كل ذلك ينذر بأخطار العلم على الطبيعة والإنسان إذا ما اختفى السؤال والتأمل على حد تعبير هايدجر. ويركز أحمد عبد السلام البقالي في روايته هذه على الحدث، بتوالي أحداث غريبة أساسها التدرج من العادي إلى المثير إلى العجيب والغريب في تسلسل سردي قوامه تشويق القارئ. فتحكي الرواية سلسلة من الأحداث التي تحقق حبكتها عبر غرابتها التي تتطلب بحثا وتفسيرا من قبل الشخصيات والقارئ، فتشد انتباهنا، ليصير الحدث في الرواية بمثابة غرابة مستمرة، تجد الشخصيات نفسها داخلها، وتحاول تفسيرها والخروج منها، كما ينساق القارئ بدوره وراءها مشدودا إليها، فيسهم بدوره في إنتاج النص.

١-٢-٣ تركيب

تصور لنا رواية الطوفان الأزرق أخطار التقنية على الحضارة البشرية على سطح الأرض، وهو الموضوع الذي بدأ يكتسي أهمية كبرى في ظل التقدم العلمي الهائل، وذلك من

خلال وجهة نظر تمزج الرواية الواقع بالخيال الممكن، محاولة تحذيرنا من الأخطار المحدقة بالإنسان نتيجة تطور العلم، عن طريق طرح مشاكل التلوث والمرض والتفجيرات الذرية. وعن طريق الانتقال إلى خلق عالم شبيه بعالمنا يفرض فيه البطل (الإنسان) الحل الصحيح أمام خطر أكبر وهو مشكلة التقنية وسيطرتها على الإنسان لتصور لنا كيف بإمكان الإنسان إرجاع الأمور إلى نصابها بالسيطرة على التقنية التي صنعها، وبإعادة الاعتبار للمشاعر الإنسانية، وقدرة "علي" على مواجهة خطر الآلة، بفضل جمعه بين عقله وقلبه، بغية إعادة الثقة والأمل للإنسان والطبيعة. كما أن هناك حضورا لتجربة الحب التي تعطي للرواية جاذبيتها.

كل ذلك بلغة سردية شفافة تتبع مسار رحلة ممتعة مليئة بالأحداث المثيرة والمشوقة؛ رحلة استكشافية إلى هذا العالم الممكن وإظهار سلبياته على الوجود الإنساني وخطره عليه، رحلة مفعمة بالاستفهامات والأحلام والانطباعات والحوادث المفاجئة.

١-٣- مجرد حلم لعبد الرحيم بهير

١-٣-١ الحلم وتأسيس الخيال العلمي

يميز فرويد بين مصدرين للأحلام؛ الأول هو اللا شعور ويتجسد في تلك الأحلام المبهمة التي تحقق رغبة مكبوتة، تعود إلى تجربة ماضية مرتبطة بالطفولة، والثاني هو المشاغل اليومية[٢٤]. تندرج أحلام هذه الرواية ضمن النوع الثاني؛ إذ تم دمج المشاغل اليومية للسارد في الخيال العلمي، وتم اتخاذ الحلم مطية انتقل عبرها السارد من كوابيس واقعه إلى واقع معادل له في الماضي والمستقبل. فاضطلع الحلم بوظيفة الربط بين واقع السارد المليء بالخيبات وآخر افتراضي بمثابة مرآة عاكسة له.

بفعل انشغال السارد بالشأن العربي الراهن وما راكمه من خيبات بدأت تتسلل إلى أحلامه مجموعة من الكوابيس، تقول إحدى الشخصيات مخاطبة السارد: "دماغك حاول استرجاع التاريخ كما قرأته في محاولة لتبرير وضعية اندمجت فيها، ربما تعاني منها لأنها أصبحت شغلك ومهمتك.." (ص١٠٩). والأحلام الثلاثة التي تؤسس الرواية صورة من تلك الكوابيس التي يعيشها السارد، تقول زوجته مخاطبة إياه: "حفظت تفاصيل أحلامك المملة عن السياسة" (ص١٥٦). في أحد هذه الكوابيس يرى السارد أنه أصبح قبطانا في سفينة فضائية موجهة من الكوكب الأخضر (الذي اكتشفه الإنسان بعد أن دمر الأرض وأصبحت فيها الحياة مستحيلة وانتقل إليه سنة ٢٤٩٢م وتخلى عن شروره وأصبح يعيش في أمن وسلام) نحو الأرض بعد أن تكونت لدى الإنسان إرادة إعادة الحياة إلى الأرض وإنقاذها وتنقيتها من التلوث (ص١٣٣). وإعادة إعمارها. فكان السارد ضمن الوفد المبعوث إلى الأرض سنة ٣٢٣٠م من أجل تحقيق ذلك الهدف. ولقد بقي حاكم وحيد على الأرض متمسكا بها لقرون رافضا إصلاح ما تم تخريبه، عرف بجبروته وبطشه، يحاول السارد ومن معه من الوفد التفاوض مع ذلك المستبد. فيجد السارد نفسه أمام مجتمع تسوده العبودية لرجل واحد (ص١٤٨). فينزاح السارد عن المهمة التي كانت موكولة إليه ويحاول دفع الناس إلى الثورة ضد ذلك الرئيس المستبد (ص١٤٣-١٤٦). لكنه فشل إلا مع التلاميذ الذين استجابوا لدعوته (ص١٥٢). وبذلك خرق المحظور فأذاه الرئيس وأمر بقتله، لكن السارد كان يحمل معه قنبلة على شكل قلم ستدمر كل شيء بما في ذلك نفسه (ص١٥٤). يزاوج السارد، في هذا

الحلم. بين المشاهد الحوارية والوصفية من خلال هذه الرحلة التي تتم من الكوكب الجديد إلى الأرض. ويؤدي الوصف هنا وظيفتين: يرصد التباين بين الكوكب الجديد والأرض، ويصف المتغيرات التي يمكن أن تحدث في هذا الكوكب في ارتباط بطريقة الحكم. وكذلك بلامبالاة الإنسان وأنانيته.

والسارد وهو متوجه إلى الأرض في رحلته تلك وفي غفوة يرى حُلمين:

الأول: يعود به إلى الوراء، يقول ملخصا ذلك الحلم: "ولكن الغريب أنني حلُمت في البداية بأنني أرعى إبلا في الصحراء، ثم أصبحت أميرا على واحة كبيرة... النساء والجمال والسلطة إلخ... في العصور الأولى أي حوالي القرن السابع أو الثامن أو التاسع... لست أدري وربما قرونا طويلة حيث رأيتني أحصل على محلول سحري أطال عمري أنا وسياقي أو حارسي الشخصي" (ص١٠٩). ويتم السرد بضمير المتكلم الذي يجسد ثقة زائدة في الذات وتضخم الأنا، يتجلى ذلك في سلطة السارد، وسلطة الخليفة وتجبره وتلذذه بالحكم، كما تتخلله مشاهد وصفية للأجواء المحيطة بالحكم من قصر وحريم وبروتوكولات.

الثاني: يرى نفسه صحفيا يجري حوارا تلفزيونيا مع حاكم عربي يقول: "فلقد رأيتني في تلك (المنامة) أو الكابوس... أتحول إلى صحفي يجري حوارا تلفزيا في نهاية القرن العشرين" (ص١٠٩). هيمن على هذا الحلم الحوار والأسلوب الحجاجي؛ إذ عمل السارد على إرباك الرئيس المحاوَر وإحراجه، على شكل أسئلة مسنودة إلى أدلة دامغة وحجج، وسعي الرئيس إلى إبطالها، في صيغة حوار سقراطي قوامه التهكم والسخرية.

اعتمدت رواية مجرد حلم لغة شفافة بعيدة عن التلوينات البلاغية، لغة تحاول التقريب بين انشغالات السارد اليومية، والخيال العلمي، الذي اتخذته إطارا لمناقشتها، لكنها لا تغرق في التفاصيل والجزئيات العلمية الدقيقة، وإنما تكتفي بتقديم إشارات عامة خادمة للرؤيا الموجهة للكتابة، مثلا:

– الزمن: تنطلق كوابيس السارد وأحلامه من سنة ٣٢٣٠م، يقول السارد: "إننا نعيش في سنة ٣٢٣٠ ميلادية" (ص١١٢). وتعود بنا إلى الوراء إلى العهود الإسلامية الأولى ابتداء من زمن الردة، يقول السارد: "ماتت أمي من فرط ألم ولادتي. لم أذق طعم حليبها الطاهر. أما أبي فقد هَلَكَ في حرب الردة التي لم أستوعب سِرَّها إلى اليوم" (ص٦). ثم تقودنا إلى نهاية القرن العشرين.

– خلود الحاكم العربي: نتيجة الجمع بين مجموعة من الجينات لعدد من المستبدين الذين "اجمعوا على تكوين خلية واحدة مشتقة من خلية لكل واحد منهم، أي أن كل واحد ساهم بجينات محددة منه لإنتاج إنسان متكامل في نظرهم. وبوسائل علمية وبمساعدة باحثين أوجدوا نسخة آدمية أعطوها لسفيان، وزعموا أن أرواحهم الشريرة ستنتقل إلى جسده" (ص١٢٦).

– تخريب الأرض: التحولات التي يمكن أن تحدث للعالم في المستقبل، كتدمير الأرض، يقول: "انظر كيف تحولت إلى خراب. انظر إلى آثار مدن هائلة والتي شغلت مساحات شاسعة: المحيطات تحولت إلى ركام من الملح، الغابات وما احتوته من أشجار وشجيرات ونباتات وأزهار تحولت إلى رماد" (ص١٢٦).

– الانتقال إلى كوكب جديد: يقول السارد: "ما معنى خروج الإنسان سليما من كوكب بعد أن دمره وقضى عليه بحروبه النووية؟ كيف تضافرت الأسباب والعوامل لينجو الإنسان من الهلاك؟ ثُم يهاجر إلى كوكب آخر؟ ما معنى كل هذا؟" (ص١٢٧).

– الرحلة الخيالية، ففي الحلم الثاني هناك رحلة بدون قصد عبر الصحراء ستقود السارد إلى الحكم ومجد الكرسي ثم إلى الموت. وفي الحلم الثالث هناك رحلة من واحة عربية إلى أخرى من أجل إجراء حوار تليفزيوني مع قائد واحة عربية في القرن العشرين، أما في الحلم الأول فهناك رحلة من كوكب جنة عدن إلى الأرض: "بدأت الرحلة متعبة ولكنها رائعة؛ لأننا كنا نطل عبر اللامتناهي كنا نقطع مسافة خيالية. كل هذا بفضل ركوب الأشعة ما فوق الحمراء" (ص١١٧–١١٨). تبعا للرؤيا الناظمة للرواية وهي تشخيص الراهن العربي، من خلال رصد مفارقاته انطلاقا من مشكلة الحكم. يتحرك السرد عبر رحلة خيالية إلى الوراء ثم إلى الأمام، معرجا على الراهن العربي فالحلم الثاني يعود بنا على الماضي العربي والحلم الثالث يركز على الراهن العربي، والحلم الأول يستشرف المستقبل. محاولا الإجابة عن الأسئلة الآتية: كيف كانت السلطة عندنا؟ وكيف هي الآن؟ وكيف ستكون في المستقبل؟

– تمديد عمر الإنسان إلى عدة قرون دون علامات الشيخوخة: "من كان يتخيل أن البشر سيصير مثلي ومثلك؟ شبابا دائما بلا تجاعيد، ولا شيب أبيض ولا ضعف ولا أمراض وراثية، ولا غير وراثية... بل حياة تتعدى ثلاثة قرون بالحساب الأرضي العتيق مع نهاية سعيدة، وموت رائع ورحيم؛ لأنه مبرمج سلفا ومعروف تاريخه" (ص١١٢–١١٣).

– القدرة على متابعة ما يجري في ذهن الإنسان: يقول السارد على لسان الربان جاد: "عرفت أنك تعاني من كابوس. أنبأني الجهاز فأضاءت الشاشة لأتفرج على بعض مشاهد من دماغك.." (ص١٠٨).

مما أبعد الرواية نسبيا عن الملل الذي قد يحدث نتيجة الإغراق في التفاصيل العلمية ومنحها جاذبية للقراءة. كما يتسم الخيال العلمي في الرواية بالتدرج، مع مراعاة الفترة التاريخية المتحدث عنها، فإذا كان في الحلم الثاني قد أشار إلى ترياق يطيل العمر وهو عبارة عن محلول أعشاب، فإنه في الحلم الثالث المرتبط بنهاية القرن العشرين، يتحدث عن الاستنساخ البشري، أما في الحلم الأول فهناك حضور مذهل للخيال العلمي، بتقديم بعض الاكتشافات العلمية التي تدخل في حدود الممكن، أهمها انتقال الناس إلى كوكب آخر بعد أن دمروا الأرض، يقول السارد: "خرج المكتشفون يبحثون عن كوكب شبيه بالأرض، خارج النظام الشمسي إلى أن تم اكتشاف كوكب جنة عدن، حيث يعيش اليوم سعيدا وبعيدا عن الاستبداد والحكم الفردي والحروب العقائدية أو الحضارية.." (ص١٢٠–١٢١).

لقد اتخذ عبد الرحيم بهير الخيال العلمي دعامة خادمة للرؤيا الإبداعية البانية لروايته، وهي نقد الذات الجماعية وتشخيص الراهن العربي بخيباته وهزائمه المتواصلة. وبذلك تندرج روايته في مجال الهجاء السياسي الذي يُعد من أهم مقومات أدب الخيال العلمي، انطلاقا من مشكلة الحكم؛ تلك المشكلة التي لم يستطع العرب الحسم فيها طيلة أربعة عشر قرنا. كما كان هذا التأطير الاستشرافي للمستقبل فرصة لمناقشة بعض القضايا الراهنة كالحروب العقائدية، والإسلام السياسي، والحداثة، والديمقراطية، وتلوث البيئة،

وإثارة بعض الأسئلة المحرجة: "هذه أزمتنا ومصيبتنا: هل نرفض الحضارة الحديثة لمركب نقص فينا، أم لأننا لم نستطع مسايرة عصر التكنولوجيا؟ لماذا لا نبني بدل أن ندمر؟ لماذا لا نتطور كباقي خلق الله؟ ولماذا ولماذا؟" (ص١٠٢).

يضطلع الخيال العلمي بعدة أدوار في الرواية: أرضية لمناقشة بعض قضايا الراهن العربي. انطلاقا من الهزائم المتوالية للإنسان العربي. من خلال مشكلة السلطة والديمقراطية وحقوق الإنسان. ويقدم قراءة تشخيصية للحاضر بخيباته وساوئه الواقعية والمحتملة بالعودة إلى الماضي واستشراف المستقبل. ويقدم نظرة حول شكل السلطة في الوطن العربي في المستقبل. كما يسهم في بناء شخصية نمطية للحاكم العربي تتسم بالخلود والأبدية لا تتغير ولا تتبدل على الرغم من تغير الزمان والمكان. ليغدو أسطورة.

١-٣-٢- من نقد الواقع إلى أسطورة الكرسي

١-٣-٢-١ — الرؤيا الناظمة للرواية

تدخل هذه الرواية ضمن تيار نقد الذات والسخرية منها، انطلاقا من مشكلة السلطة وحساباتها وغوايتها والتمسك بها، ونقد بعض القيم التي تصاحبها والأقنعة التي تتلبس بها، يقول السارد في الحلم الثاني: "رسمت فوق جبهتي أثر السجود وصبغت لحيتي بطلاء عجيب. فعلت كما أفعل في المناسبات الدينية عندما أتوجه للصلاة في المسجد" (ص٤١). وغياب حرية التعبير والتمسك بالسلطة في نبرة ساخرة يقول السارد: "السياسة حرم خليفة المسلمين. فرددوا معي أكثر من مرة ثم أقسموا اليمين على الالتزام بأوامري واحترامها وإشاعتها والدعاية لها لدى عامة المسلمين في كل مكان وفي أي زمان إلى أن يرث الأرض ومن عليها؛ لتظل السياسة محرمة على عامة المسلمين" (ص٤٧). إنها نظرة ساخرة للتاريخ العربي بكل مساوئه السياسية وما شابه من صراع حول السلطة؛ تاريخ الاغتيالات، قراءة في التاريخ العربي قديمه ومعاصره بتقديم نماذج من التاريخ العربي كملوك الطوائف، هارون الرشيد. والإشارة إلى بعض التناقضات التي يعيشها الإنسان العربي. يقول الحاكم العربي المستبد المحاور في الحلم الثالث من الرواية: "الثورة من صلب الشعب، كل أفراد الشعب؛ لذا يجب أن نجد مصطلحا يفيد بأن الحكم هو للشعب. أي الشعب سيد نفسه" (ص٧٦). ويقول كذلك: "لا أريد هذه اللغة الأعجمية وهي لا تفيدنا بشيء ونحن شعب لا يؤمن بهذه الديمقراطية الغربية" (ص٧٦) ويقول مرة أخرى معبرا عن موقفه من الديمقراطية: "كيف نؤمن بالديمقراطية؟ إنها مصطلح غربي كافر ولا يقبله الإسلام وهو أجوف لا معنى له" (ص٧٦). تحاول الرواية، إذن، رصد مفارقات السلطة وتبعاتها في التاريخ العربي، وبعض المواقف المتحجرة من الديمقراطية وغيرها. إنها صور فانتازية للراهن العربي انطلاقا من مشكلة السلطة وما يرتبط بها من خرق للديمقراطية وحقوق الإنسان.

تحاول الرواية تأكيد أمر مهم، وهو أن مشكلة السلطة وطريقة الحكم لن تتغير لدى العرب وستظل على حالها في المستقبل على الرغم من كل التحولات التي يمكن أن تحدث في العالم. وكأن الأمر يتعلق بقصة واحدة تتكرر عبر الزمن في الماضي والحاضر والمستقبل. وتتجلى صور ذلك في التمسك بالكرسي على الرغم من كل الظروف، يقول السارد في الحلم الأول: "لأنه خائف من ثورة ضده وأكثر من هذا وذاك أنه يعتبر نفسه غير عادي، ويجب

ان يظل الوضع على حاله: الناس هائمون. تائهون. صم. بكم لا يقشعون...واجبهم الطاعة والعبادة ويمكث هو على كرسي الحكم والاستبداد إلى ما لا نهاية" (ص١٢٥). ليغدو الأمر بمثابة أسطورة؛ مما منح الرواية إيقاعا قائما على التماثل الذي يكرس الثبات.

يُسهم الحلم في تداخل الخيال والواقع فيعكسه، ويغدو الأول صورة ممكنة للثاني تُقدم أزماته وصيرورته الدرامية المعقدة، في قالب افتراضي، توجهه نزعة تشاؤمية من الراهن العربي، على شكل تنبؤ بالصورة التي سيكون عليها الحكم في العالم العربي. ويحضر الواقع بقوة من خلال القضايا المطروحة للنقاش في الحلمي والواقع الافتراضي الذي يخلقه الخيال العلمي. يقول السارد بعد استيقاظه من كوابيسه: "ضغطت على زر التحكم عن بعد. أضاءت شاشة التلفزيون فلاحت ـ ربما بالصدفة ـ صورة رئيس جمهورية عربية وهو يلقي خطابه على جوقة من البؤساء كما حصل في أحلامي الغريبة" (ص١٥٦).

نلمس نوعا من التداخل بين سفيان في الحلم الثاني والرئيس الذي ذهب الصحفي إلى محاورته في الحلم الثالث وكذلك القائد الذي سيتفاوض معه السارد المبعوث ضمن وفد من الفضاء بشأن إنقاذ الأرض في الحلم الأول. فهم يحملون الاسم نفسه: سفيان بن سفيان، ويتمتعون بنفس الخصائص. يقول السارد في الحلم الثالث: "أخذت الصورة تتراءى لي من بعيد... كل ما في هذا القصر شاهدته وعشت فيه... ومسرور هو حارسي الشخصي وسيافي... هنا عشت قرونا طويلة.." (ص١٠٦). يوحي هذا التطابق في الأسماء سفيان بن سفيان بالتماهي بين الشخصيات وبأن الحاكم العربي يتمتع بالخصائص نفسها في أي زمان ومكان. يظهر ذلك التماهي المرآوي من خلال ما يأتي:

- تماهي الرئيس والخليفة في الأحلام الثلاثة والتمتع بالخصائص نفسها، مما يكرس خصائص أبدية للحكم في الوطن العربي.
- تكرار التعاملات نفسها والبروتوكولات التي تحيط بالرئيس والخليفة، في الماضي والحاضر والمستقبل.
- الأجواء المحيطة بالحاكم تظل على حالها: القصر، الأثاث، الجواري، الحرس، الحارس مسرور: "هذا الرجل أعرفه.." (ص١٣٠).

كل ذلك يؤكد الاستمرارية والثبات؛ ثبات طريقة الحكم عند العرب على الرغم من مرور قرون عديدة. يتعلق الأمر بأسطورة الحاكم العربي: الكل يتغير حوله وهو لا يتغير يتمسك بكرسيه ويطقوسه في الماضي والحاضر والمستقبل.

تبعا لهذه الرؤيا الحاكمة للرواية يبدو لي أن الخيال العلمي في رواية مجرد حلم هو إطار يقدم فيه الكاتب وجهة نظره من مشكلة الحكم والديمقراطية في عالمنا العربي.

١-٣-٢-٢ أسطورة الكرسي

تبعا للرؤيا الناظمة للرواية يمكن أن نشير إلى أن الأمر يتجاوز النقد والانتقاد والرفض إلى خلق أسطورة هي أسطورة الكرسي، انطلاقا من العلاقة الحميمية التي تربط الحاكم العربي بالكرسي وتمسكه الجنوني به، ورفض التخلي عنه، في الأحلام الثلاثة، يقول الحاكم العربي: "أنا هو الكرسي وهو أنا لا ولن نفترق أبدا...منه أستمد قوتي وجبروتي وشبابي وحيويتي، في هذا الكرسي كل سحري وجنوني. أنا سفيان بن قحطان الولهان بالكرسي،

العاشق للسلطة، أنا قيس الكرسي.." (ص١٥٣). مما يكرس الثبات والخلود والأبدية، تقول إحدى جواري الحاكم سفيان بن سفيان: "أنا لم أمت ولن أموت أبدا... أنا جارية مولاي الحاكم العربي. شربت على يديه محلول إكسير الحياة..أنا مؤنسة مولاي، وصاحبته وحبيبته وجاريته ومطربته الخالدة.." (ص١٤٦). كما أن المكان يظل كما هو بكل طقوسه وبروتوكولاته، يقول السارد: "هذا المكان أعرفه: أرضيته من مرمر، أبوابه من ذهب وفضة، أعمدة من ذهب، سقوف من ذهب أحمر.." (ص١٣٠). فعلى الرغم من التحولات الكبيرة التي عرفها كوكب الأرض، وهجرة سكانه فإن الوضع في العالم العربي الذي يستعير له الكاتب اسم الواحة يظل على حاله، يقول السارد على لسان الحاكم العربي: "اقرأ تاريخنا لن تجد حاكما عربيا تنازل عن الكرسي أبدا وأتحداك.." (ص١٣٥). على الرغم من تغير نظام الحكم في الكوكب الجديد، يقول: "القانون هكذا عندنا... المجلس مكون من عدد من المسؤولين انتخبوا بطرق ديمقراطية ويعملون بلا مقابل، هدفهم المصلحة العامة للوطن" (ص١٣٢). فإن القائد ظل متمسكا بتقاليد الحكم المتوارثة، يؤكد ذلك تماهي الخليفة في الحلم الثاني مع الرئيس في نهاية القرن العشرين ومع حاكم الواحة في القرن الميلادي الثالث والثلاثين، يوحي ذلك بأن الحاكم العربي يتمتع بالخصائص نفسها في أي زمان ومكان، ليغدو أسطورة متجاوزة للزمان والمكان.

١-٣-٣- تركيب

في الختام تؤكد لنا رواية مجرد حلم أنها فعّلت بعض أوليات الخيال العلمي التي طرقتها الروايتان السابقتان (إكسير الحياة ، والطوفان الأزرق) كمسألة البحث عن سر الخلود وخراب كوكب الأرض ومحاولة إصلاحه وأخطار سيطرة الإنسان، بعلمه وتقنياته، على الطبيعة، وأضافت جانبا آخر وهو الرحلة الخيالية من كوكب جديد إلى الأرض، عبر الإمكانات اللا محدودة التي أتاحها لها الحلم، كما حققت الرواية مطلبين: أولهما؛ إمتاع القارئ عبر ثلاثة أحلام تُجاور بين الحاضر والماضي والمستقبل، وبين الواقعي والمحتمل. وثانيهما محاولة قراءة الراهن العربي انطلاقا من مشكلة التمسك بالسلطة والديمقراطية وحقوق الإنسان في الوطن العربي والتعايش بين الشعوب والحضارات على المستوى الكوني وغيرها من القضايا، بنبرة لا تخلو من سخرية. وأكدت أن هذا النوع من الأدب قادر على تناول قضايا إنسانية كبرى. وبهذين المطلبين تنسجم مجرد حلم مع روح رواية الخيال العلمي التي تراهن على إمتاع القارئ وتشويقه مع اتخاذ موقف من بعض القضايا السياسية والظواهر الاجتماعية والبيئية والعلمية.

وتبعا لكل هذه المميزات التي تتمتع بها رواية مجرد حلم لا يسعنا إلا أن نشيد بانفتاح الكاتب المغربي عبد الرحيم بهير على هذا النوع من الكتابة الروائية النادرة في أدبنا المغربي، وهو بذلك يثري رصيد الرواية المغربية من هذا النوع الروائي.

٢- تركيب عام

لست أدعي أني استوفيت في هذه الدراسة خصوصيات رواية الخيال العلمي في المغرب، وإنما توخيت تقديم صورة عن الخيال العلمي في الرواية المغربية من خلال ثلاثة نصوص تتمثل خصوصيات هذا النوع من جهة، ومن جهة أخرى هي النصوص الروائية

المغربية التي راهنت على هذا الشكل الروائي. وتبين لي من خلال النماذج الثلاثة التي حللتها أن رواية الخيال العلمي بالمغرب تتميز بالخصائص الآتية:

١- تناولها لأهم القضايا التي ينشغل بها الخيال العلمي عادة، كمسألة الخلود، ومخاطر التطور العلمي والتقني على الإنسان والطبيعة، ومستقبل الأرض، كما انشغلت بقضايا اجتماعية كالتباين الطبقي، وبقضايا سياسية كمشكلة الديمقراطية والحكم في الوطن العربي، مما سمح لها بالتعبير عن الواقع بمختلف تجلياته الاجتماعية والسياسية والثقافية والعلمية محليا وكونيا.

٢- تعكس الروايات الثلاث الواقع، كل واحدة بطريقتها الخاصة، ربما بمرايا محدبة أو مقعرة، مقدمة الواقع عبر أزماته العلمية والاجتماعية والسياسية وصيرورته الدرامية. حتى لو توهمنا أنها بعيدة عن الواقع كما هي الحال في رواية الطوفان الأزرق لقوة التخييل التي اعتمدتها، والفانتازيا التي ساقتها.. وربما توغلت فيه كما هي الحال في إكسير الحياة ومجرد حلم؛ إذ إن الاكتشافات العلمية هي التي تتعرف الواقع، من نواته وذراته، إلى نجومه ومجراته. كل ذلك في إطار تفاعل الإنسان مع هذا الواقع الفعلي أو المفترض.

٣- تعبيرها عن الذات وهمومها وانشغالاتها الخاصة في بعديها المحلي والكوني.

٤- مراهنتها على تقنيات عديدة كالرحلة الخيالية في كل من الطوفان الأزرق ومجرد حلم، وإمكانات الحلم في مجرد حلم. وفكرة الإشاعة في رواية إكسير الحياة، وغيرها من التقنيات التي يتوسل بها أدب الخيال العلمي. كل ذلك داخل رهان أكبر هو التنبؤ بالمستقبل.

٥- صياغتها لحبكات روائية متميزة تشد انتباه القارئ.

٦- على مستوى الإيقاع الروائي هناك تباين بين الروايات الثلاث؛ وذلك بحسب حبكة كل رواية؛ فإيقاع رواية إكسير الحياة محكوم بالتوتر والتقابل، وإيقاع الطوفان الأزرق موسوم بتوالي المفاجآت الذي يمنح الرواية عنصر التشويق، أما إيقاع رواية مجرد حلم فمحكوم بالتماثل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

٧- على الرغم من ندرة رواية الخيال العلمي في المغرب، فالروايات التي قمت بتحليلها تنم عن قدرات إبداعية متميزة، وتؤكد قدرة هذا النوع من الرواية على تناول قضايا اجتماعية وسياسية وعلمية محلية وكونية.

الهوامش:

١- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974 : ص ٥٠٣.

٢- رؤوف وصفي: أدب الخيال العلمي، التاريخ والرؤى، دار الشئون الثقافية العامة، آفاق عربية، الموسوعة الصغيرة، ١٩٩٠: ص ٤٠.

٣- كولن ولسن: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، ١٩٦٦: ص ٢٣٧.

٤- نفسه: ص ١٦١.

٥- جان غاتينيو: أدب الخيال العلمي، ترجمة ميشيل خوري، منشورات أوتستراد، دمشق، ١٩٩٠: ص ١٢٧.

٦- عبد المحسن صالح: التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، عالم المعرفة، العدد 48، الكويت، الطبعة الثانية، ١٩٨١: ص ٢٠.

7 - Henri Baudin,"De l'imaginaire scientifique à la science fiction", In De la science en littérature à la science fiction, sous la direction de Danielle Jacquart, Ed. C.T.H.S, 1996, p.187.

٨- جان غاتينيو: م. م: ص ١٠٩.

٩- حسين فهيم: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٣٨، الكويت، ١٩٨٩: ص ١٦٥ وما بعدها.

١٠- صدرت الطبعة الأولى ضمن سلسلة روايات الهلال بمصر سنة ١٩٧٤. وأعيد طبعها بالمغرب ضمن منشورات عيون المقالات بالدار البيضاء سنة ١٩٨٨. وهي الطبعة التي سنعتمدها في هذه الدراسة.

١١- صدرت لأول مرة بتونس بعنوان الطوفان الأزرق رواية الخيال العلمي، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٦. وأعيد طبعها من جديد ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب سنة ١٩٩٧. وهي الطبعة التي سنعتمدها في هذه الدراسة.

١٢- الميلودي شغموم: عين الفرس، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٨.

١٣- عبد الرحيم بهير: مجرد حلم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٤.

١٤- أحمد إفزارن: غدا، مجموعة قصص من الخيال العلمي، طبع بطنجة، ١٩٨٥.

١٥- ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.

١٦- أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطئ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.

١٧- عبد السلام بنعبد العالي: العقلانية ساخرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ٢٠٠٤: ص ١٨.

١٨- عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، منشورات دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠: ص ٥٨.

19- M. Heidegger, "La question de la technique" in Essais et conférences, Tr. A. Préau, Ed. Gallimard, 1958, p.20.

20- Ibid, p.13.

21- Ibid, p.32.

٢١- إدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والنشر، ١٩٦٥: ص ١٧.

٢٢- نفسه: ص ١٦.

٢٣- نفسه، والصفحة نفسها.

٢٤- سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان، منشورات دار الفارابي، بيروت والمؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ٢٠٠٣: ص٦١ وما بعدها.

أدب الخيال العلمي العربي: الراهن والمستقبل

محمد أحمد مصطفى

إن الإمعان في الإنتاج الأدبي العربي يبين وفرة النصوص في الشعر والقصة القصيرة والمسرح والرواية. وقد شهدت سنة ١٩١٤ ظهور أول رواية عربية حديثة في مصر للدكتور محمد حسين هيكل(١) ومن ثم بدأ تطور الأدب العربي في جميع الأصناف كما وكيفا، وبدأ يأخذ مكانته شيئا فشيئا في الأدب العالمي. وتأكد ذلك بفعل ترجمة بعض الأعمال لمشاهير الكتاب العرب إلى العديد من اللغات الأجنبية كما تدل عليه ترجمة بعضها إلى السينما والإخراج التلفزيوني والمسرحي. ويمكن إضافة أكبر الأدلة والمتمثل في جائزة نوبل في الآداب التي حصل عليها الأديب نجيب محفوظ سنة ١٩٨٨.

لكن هذا التطور الإيجابي جدا يكمن في بعض الأصناف وينقص في أخرى بدرجات مختلفة وقد انبثق من بينها انبثاق النوفا في الفضاء السحيق الأسود، صنف جديد، ولو أن بذوره قد ظهرت منذ قرون خلت في الإبداع العربي القديم وأخذ يتشكل ويتموضع ويتموقف من الحياة الفكرية وفي داخلها نظرا للعديد من الأسباب كان من اللازم أن يظهر هذا اللون الأدبي في القرون الذهبية العربية الإسلامية الماضية(٢) لكن ومهما كان من أمر فهذا اللون الجديد، الذي هو جديد حتى في أوروبا وأمريكا الشمالية وبعض الدول الآسيوية المتقدمة هو أدب الخيال العلمي وبالضبط الرواية الخيالية العلمية.

لقد بدأ الكثير من الأدباء يهتمون بأدب الخيال العلمي في جميع أنحاء العالم العربي كمصر وسوريا ولبنان وحتى السودان كما هو الشأن في البلدان المغربية خاصة منها المغرب وتونس. وبجانب الكتابة الروائية نلاحظ تطور النقد في المضمار نفسه.

وفيما سيأتي من هذه السطور القليلة، سأحاول إلقاء نظرة دقيقة على هذه الظاهرة الفكرية العربية الجديدة في أدبنا المعاصر خاصة الروائي منه والنقد المتعلق به. ومن طبيعة الحال ستكون هذه الإطلالة نسبية نظرا لجدة الموضوع أولا ثم لندرته وأخيرا بسبب قلة المعلومات حوله، لكن قبل هذا وذاك لماذا هذا الموضوع بالضبط والآن؟ وما هي ماهيته؟

الأدب هو البحر الشاسع الأطراف. العميق والأغنى والزاخر بالثقافات والمعلومات والذي يقول فيه إدجار موران: " الجودة الشاعرية للوجود أساسية والأدب يساعدنا في التفكير العميق في مصير الإنسان". وفي السياق نفسه يقول ج.س روان بوربلان: "ليس ما هو أفضل للإنسان من أن يواجه اليوم الشكوك التي توصي بها العلوم والمداومة والاستمرار في تعلم العيش...."[4] بفضل المعرفة طبعا.

الأدب من هذا المنظور هو إذن مركز للإشعاع الذري للتساؤلات المتعددة والمختلفة التي يطرحها الإنسان والمشكلات الفلسفية والإبيستمولوجية وغيرهما التي يحاول الإجابة عنها عن طريق العلوم الحقة كالرياضيات والفيزياء والعلوم الإنسانية والمجتمعية والعلوم الدينية وأخيرا التكنولوجيا. إلى جانب هذه العناصر الخاصة بالأدب ككل. هناك عناصر أخرى تكمن فيها أهمية الرواية بوصفها جنسا أدبيا عاما مختلفا عن الأجناس الأخرى.

١-٢- أهمية الرواية

الرواية جنس أدبي مهم لعدة أسباب منها: كونه يجمع بطريقة فنية مفيدة وممتعة عناصر المنطق والعقل والخيال. ولأنه يتشكل من خليط من العوامل التي كونته عبر التاريخ انطلاقا من أصناف الأدب الجاهلي كالشعر وأخبار العرب وأيام العرب والمقامة والنوادر والأصناف الإسلامية التي تراكمت منذ القرن الأول الهجري (السادس الميلادي) إلى يومنا هذا[*] هذا بالإضافة إلى تلاقح الثقافات واللغات إبان العهد الاستعماري الغربي والذي يضاف إليه آنيا إيجابيات آليات الأخبار والتواصل والنشر والترجمة التي يستعملها الأديب بكل سهولة ويغني بها ملكاته الابتكارية.

وكما يقول كارلوس فوينتس فالرواية تقدم للقارئ وللمدينة "القيمتين الرئيسيتين اللتين تجمعان الفردي والجماعي: العبارة والخيال: اللغة والذاكرة: الخطاب والنية (...) الرواية هي طريقة أخرى نسائل فيها الحقيقة التي نحاول الوصول إليها خلال نوع من الكذب الذي يمكن تسميته بالخيال يمكن اعتباره مرآة نقدية لما يسمى بالحقيقة في العالم المتفق عليه"[6].

الرواية إذن فضاء مكتوب يتجلى فيه خيال المبدع وكذلك، بطريقة أو أخرى، خيال المجتمع وتصوره له تصورا جديدا فنيا لا يغيره ولكن يصوغه صياغة أعمق وأدق وأفصح من الصورة العادية للإنسان العادي. تمزج الرواية جميع القيم الموجودة وتصنع قيما جديدة تتلاءم مع تطور المدنية بل وتسير في كثير من الأحيان وتصنع مستقبل المدينة.

هذا بشكل عام، أما فيما يخص الرواية العربية بالذات فيمكن الإشارة إلى اختلاف الدول العربية على امتداد رقعتها الجغرافية من الخليج إلى المحيط إنسيابا إلى عمق أدغال إفريقيا من جهة، إضافة إلى الحضارة الإسلامية التي امتدت إلى آسيا وأوربا وثقافتها التي عمت جميع أنحاء المعمور خلال قرون من الزمن من جهة أخرى، التي تعد ثروة كبيرة تثري الذاكرة الثقافية التي تتغذى بها ملكات المبدع والتي تجد فيها كل موادها الحيوية. الرواية أيضا مركز جميع الفنون والآداب والعلوم وإستطيقا الكتابة والحكي.

بهذه الأسباب كلها نكتشف جمالية وأهمية الرواية كيفما كانت المناهج التحليلية التي نتوخاها. "مبدئيا ليس لمعنى الرواية حدود، يمكن لها أن تتكلم عن الفرد وعن

المجتمع، عن التطور وعن الالتزام. ويمكن لها أيضا أن تقدم نقدا للمجتمع نظرة شاملة جامعة دقيقة له" كما يقول إيف روتر".

وخلاصة القول فالرواية هي الرحم الذي تتلاقح فيه المعرفة والخيال والفن وحكي الكون وكتابته، إن كان ذلك كذلك. فما هي رواية الخيال العلمي؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بأس أن نقدم ولو نظرة وجيزة عن خاصياته بشكل عام.

٢- ما الخيال العلمي؟

٢-١- خاصيات أدب الخيال العلمي

يتميز أدب الخيال العلمي بموضوعاته واهتماماته وكتابته وفنيته القيمة التي تجعل منه في الوقت نفسه أداة علمية وفلسفية وبيداغوجية (أو تربوية) وهاته الفكرة متفق عليها في مجال العلوم الإنسانية والإجتماعية. يلتقي هذا النوع من الأدب في محتواه بشكل أو آخر بالفلسفة والسياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع وخاصة العلوم المحضة.

ويوجد الفرق الشاسع بين هذا وذاك في طرق التعبير التي تعتمد سرد حكاية شخصيات حول موضوع علمي معين يتوسط مواضيع أساسية قوامه العقل والتفكير العلمي السليم. لا يقتصر أدب الخيال العلمي على التفكير في الواقع فقط. بل يحاول إعطاء صورة تختلف عنه اختلاف صورة نقطة ماء تشاهد بالعين المجردة والنقطة نفسها من الماء تحت المجهر الإلكتروني، الواقع هو هو، لكن ليس هو عندما يمر تحت مجهر الطاقات الخلاقة للآلة الكتابية والخيال الخلاق للأديب. لا يرغم هذا الأدب على ترجمة الواقع كما هو الشأن عند المدرسة الواقعية أو المدرسة الطبيعية، بل كما سبق الذكر المقصود هو إعطاء صورة واضحة ومتفضحة لمستقبل يختلف عن الواقع وربما حتى عن التوقعات المألوفة.

من خاصيات أدب الخيال العلمي أيضا، تبسيط العلوم وجعلها في متناول الجميع، كما أنه يرسخ الثقافة العلمية وينشرها وبالتالي فهو يحببها للقارئ[8] العربي الذي ما أحوجه إليها في مجتمع العلوم والمعارف، مجتمع العولمة.

يعد الاستشراف ميزة خاصة بأدب الخيال العلمي. في هذا السياق يتصور الأديب عوالم خاصة في أزمنة خارجية عن الزمن المألوف والتي من المكن أن تتحقق بشكل من الأشكال كما يتخيل الأديب أشياء وحالات خارقة غير مألوفة، حسب منطقنا العادي، التي من المكن أن تتحقق ليس ككل وكما تصورها المبدع لكن بشيء من التشابه إلى حد ما فمثلا تصور العديد من الكتاب أشياء تحقق البعض منها. أسوق بعجالة بعض الأسماء: راي برادبوري، جول فيرن، كابك، عظيموف، بارجافيل... تنبؤوا بحالات وظروف تحققت جوانب منها كما ابتكروا باللغة أشياء تبينت بالملموس من بعد. يبقى أدب الخيال العلمي، بشكله العام، أدب الاستشراف والتنبؤ.

التنبؤ عملية ذهنية تقوم بها المخيلة انطلاقا من معطيات أو فرضيات علمية تصور وتتصور آفاقا جديدة للإنسان والبشرية. نحن لا نبالغ عندما نؤكد بأن الإنسان اليافع في مهامه المختلفة وفي وظائفه الإدارية أو المقاولاتية يقوم بهذه العملية بطريقة أو بأخرى حسب ثقافته وحسب أهدافه، فالسياسي المحنك والاقتصادي المجد والمدبر والمسير في حاجة إليه لكي يتصور مجرى أموره ومستقبلها، التاريخ شاهد على أن العديد من الأخطاء الفادحة ذات النتائج الوخيمة كالحروب والغزوات والاستعمار ما كانت لتكون لو سبقها تصور الأحداث

ونتائجها الممكنة قبل حدوثها، هذه الخاصية مشابهة إلى حد ما بعلم المستقبل أو المستقبليات التي هي علم يرتكز على الرياضيات والفرضيات والتخمينات ودراسات مختلفة التوجهات تهدف إلى رسم خطة مسار مستقبلي للمشاريع المختلفة. فمثلا نجد مشاريع للوكالة الفضائية الأمريكية تمتد حتى القرن القادم ومشاريع طبية للمنظمة الدولية للطب التي خططت للقضاء على بعض الأمراض الفتاكة، وهناك أيضا مشاريع وطنية ودولية في شتى الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

إن الدراسات المستقبلية تستعمل آليات علمية ومنطقا علميا تخطيطيا للمشروع على المدى القريب والمتوسط والبعيد. وفي بعض الحالات نجد تشابها وتعاضدا بين الخيال العلمي والدراسة المستقبلية ويتزاوج الخيال بالعلم وتتولد رواية من طراز رفيع المستوى طالما تتحقق بعض الأفكار الواردة فيها عاجلا أو آجلا (مثلا مخطط حرب النجوم الذي أعدته حكومة ريجان Reagan مع ثلة من كتاب الخيال العلمي المرموقين).

زيادة على هذا يلتقي الخيال العلمي بميادين معرفية أخرى كالفلسفة مثلا لأنه أدب تفكيري، فهناك الكثير من الفلاسفة، خاصة في الغرب الذين جمعوا بين الصنفين شأن "كي لاردو" الذي يقول في أطروحته لدكتوراه الدولة: "إن كان الخيال العلمي يتطلب توهما، فلكي ينتج فلسفة، وإذا بنى (أي الخيال العلمي) عالما، فلكي يمتحن العالم (....)" هدف الخيال العلمي ليس هو صنع عالم يشبه العالم، لكن أن يصنع عالما مشروطا وكأنه عالم ملموس بنية الخيال العلمي ليست على غرار"ك" التشبيه، أو "كما" لكن على غرار كأن (...) موضوعه ليس الوهم ولكن على غرار (كأنه وهم)."[٩] وعليه فالخيال العلمي كتابة في الواقع لكنه واقع تخيلي وكأنه واقع بدون أن يكون واقعا، هو تحقق تخيلي لخيال، فهو طريقة لاستنطاق الحياة بالخيال الروائي. أكثر من هذا بالنسبة لـ"كي لاردو" فالخيال العلمي يخول لنفسه القيام بواجب الفلسفة نفسها التي نادرا ما تقوم به "فالخيال العلمي" "أمام عجز الفلسفة عن القيام بدورها التقليدي، يأخذ على عاتقه مهمتين أساسيتين ألا وهما: تعديل رؤيا للعالم اعتبارا للتقدم العلمي واستشعارا، وتحسيس بالماضي من الواقع"[١٠] من هنا يتضح أن الخيال العلمي يقترب من الفلسفة نظرا لأنه يفكر ويتيه في التخمينات والاستشرافات الممكن استنطاقها انطلاقا من الواقع الراهن للمجتمع للعلم وللمعرفة وللتكنولوجيا وغيرها، فهو على هذا المنوال يساهم في صنع التاريخ أو بعبارة أخرى فهو يوجه الإنسان إلى صنع هذا التاريخ.

يذهب أيضا إلى هذا البعد الفلسفي والتاريخي للخيال العلمي جيل دولوز وجون سورل وجون ماري شافر وغيرهم. أكثر من هذا وذاك يمكن القول إن العلم نفسه لا يتصور من غير تخيل كما يشير الكاتب كندال والتون"[١١] التخيلات العلمية والافتراضات العلمية والنظريات العلمية بصفة عامة لها علاقات وطيدة بالخيال العلمي الروائي"[١٢].

إذن الخيال العلمي خطاب أساسي لزمننا هذا وخاصة زمن العولمة وزمن ما قبل الحداثة بالنسبة للغرب وبالنسبة لنا نحن العرب زمن أمهات النكسات والأخطاء والغياب والموت. يجب علينا أن نستمع وأن نعي هذا الخطاب بل وأن نشارك فيه لكي نفهم العالم ونصنع لأنفسنا فكرة لمستقبله لأن المستقبل يُخترع في الحاضر بتضافر التطور الفلسفي والفني والعلمي والتكنولوجي... تراني أتكلم عن موضوع لم أعرفه بعد ترى ما هو الخيال العلمي؟

٢-٢- بعض تعاريف الخيال العلمي

بادئ ذي بدء يجب التذكير بأنه لا وجود لتعريف جامع شامل كوني لأدب الخيال العلمي وذلك لأسباب خاصة بالجنس نفسه الذي ينتمي إلى كافة الأجناس التي ينتمي إليها. كما يعترف الأخصائيون جميعهم. الشيء الذي يتعزز إذا أخذنا في الاعتبار أن الأدب ينتمي إلى العلوم الإنسانية والعلوم المجتمعية ثم أخيرا إلى العلوم اللغوية والفنية. إذن يمكن تعريف الجنس فقط ببعض العناصر التي تشكله لهذا سنسوق بعض التعاريف المقترحة من هنا وهناك ثم نقترح تركيبا تعريفيا شخصيا.

قبل هذا يجب أن نذكر إشكاليات التسمية التي نغض عنها الطرف. وتخص ترجمة العبارة الإنجليزية الأصل إلى العربية، نكتفي فقط بالسؤال: هل عبارة "الخيال العلمي" تترجم عبارة Scientifiction أو science-fiction؟ هذا بالإضافة إلى سؤال آخر. من هو أول عربي ترجم العبارة إلى العربية وفي أي ظروف ولماذا ؟[13]

المعروف أن العبارة صنعت في الولايات المتحدة الأمريكية. وأن هوجو جرنسباك Hugo Gernsback (١٨٨٣-١٩٦٧) هو الذي نحت مفردة scientifiction في سنة ١٩٢٦ ثم استبدل بها Science-fiction سنة ١٩٢٩ ومنها تُرجمت إلى اللغات الأخرى وقد عرّف الجنس الأدبي الجديد بالحرف[14]:

Type of story: a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision... (JulesVerne E.A. Poe , H.G.Wells)

الإمعان في هذا التعريف الأولي لصاحب المصطلح يسمح للقارئ و للناقد أن يعطي له معاني وأبعاد متشعبة. إذا تصفحنا كتابات هؤلاء الروائيين الثلاثة نجد لكل منها خاصياته الشيء الذي يفتح على مصراعيه باب الاجتهاد و إنتاج المعنى وربما هذا هو السبب في ما قلناه سابقا في شأن تعدد التعاريف. هذا وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما يزعمه Brian Stableford بأن المصطلح قد ابتكر قبل ١٩٢٩ من قبل William Wilson والذي يعطيه معاني أخرى نجد أنفسنا أمام امتداد واتساع المعنى[15].

هذا التعريف الذي يقترحه الكاتب الكندي يبين العلاقات التي تربط هذا الجنس بالأجناس القريبة منه ويأخذ بعين الاعتبار زمان ومكان الإنتاج والمنتج. وعليه يمكن اعتبار الكثير من النصوص القديمة والكلاسيكية خيالا علميا. بعبارة أخرى، يمكن إدخال نصوص فرعونية وسريانية وعربية وجاهلية في هذا الصنف من الأدب الحديث باعتبار أنها تحمل أفكارا سابقة لأوانها وزمنها[16] وعليه يمكن إضافة الرسائل الفلسفية وبعض النصوص الصوفية. فالإطار الخيالي للنص يختلف كثيرا أو قليلا عن الإطار الواقعي للكاتب يزيد عليه أو ينقصه، وهذا ما يطلق عليه التغريب (distanciation) التي لها علاقة بالمعرفة العامة في زمن الكاتب، بعض النقاد يسمونه "الغيرية" (altérité).

ومن جهة أخرى هناك بعض الكتاب الذين يعرفون الخيال العلمي خاصة بعلاقته بالمخيال أن الخيال العلمي هو "جنس أدبي يعطي للخيال مكانة رئيسية". فهو ليس علما مع أنه في بعض الأحيان يعتمد على الرياضيات والفيزياء والفضائيات وعلم الأحياء، وبأهمية أقل التاريخ وعلم الاجتماع واللسانيات. فهو يشبه جميع أشكال الروايات (..) لكن تحت غطاء

الرواية الممتعة أو الجادة فهو أسطورة الحداثة. في تطورها وككل أسطورة فهو مركز الثقل لكل أحلامنا، لأحلام كل الأزمنة"[١٧].

يذهب بنا هذا التعريف إلى العلاقة المتينة الموجودة بين الأدب والخيال والعلم وأخيرا الأسطورة ويمنحنا هذا التعريف حرية إنتاج معان عديدة ويجعل من نص الخيال العلمي نصا متعدد الأبعاد تتمركز فيه كل المعارف التي تسمح للروائي بإطلاق عنان مخيلته واستعمال كل ثقافاته ومعارفه. تعريف إذن أراه شاسعا يقحم حتى الأجناس الأدبية الأخرى.

وأخيرا نختم التعاريف الغربية بفكرة مالكوم كاولي: "يحاول أدب الخيال العلمي القيام بقراءة كاشفة لمستقبل الحضارة البشرية في ظل التطورات العلمية الهائلة على الأرض وفي فضاء الكون، هذه التطورات العلمية المحتملة والممكنة"[١٨]. فكرة في الحقيقة تقترب مما هو واقع.

بعدما سجلنا بعض التعاريف للخيال العلمي لبعض مشاهير كتاب ونقاد العالم الغربي لا بأس من أن ندرج بعض تعاريف بعض المختصين العرب، يقول مجدي وهبة: "الخيال العلمي هو ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أو البعيد كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى"[١٩].

حسب المعنى العام للتعريف يمكن إقحام أجناس أدبية أخرى بالإضافة إلى النظريات والرسائل العلمية. أما رؤوف وصفي فيعرف هنا الخيال العلمي حسب هدفه: "فهو يهدف إلى عرض الحقيقة العلمية بأمانة وصدق وبنظرة مستقبلية وإن تغلفه بغلاف له تألق وبريق القصة"[٢٠]. تعريف يقلص جدا حرية الخلق والابتكار خاصة عندما نتكلم عن "الأمانة" و"الصدق" في العديد من هذه الروايات.

أما "مها مظلوم" فتقترح علينا تعريفا أكاديميا، تقول عن رواية الخيال العلمي: "رواية مستقبلية تقوم على الحقيقة الثابتة حينا أو المتحيلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حينا آخر، شخصياتها اسمية أو رقمية غير مكتملة الهيئة النفسية والجسدية، تنقل زمان الخطاب الروائي – المسرود في الغالب – إلى زمان مستقبلي أو استرجاعي متوهم، وإلى مكان خيالي، أحداثها مشوقة ومثيرة تدفع إلى التفكير في نتائج هذا الخيال المتين والموظف، فتقدم حلولا مستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة في ظل التقدم العلمي المتسارع، كذلك تقدم محاذير لنتائج تلك النظريات العلمية إذا أسرع استخدامها دون حساب النتائج، عنصراها العلم والأدب"[٢١].

وفي نظر طارق الجبوري "مصطلح الخيال العلمي لا يعني على الإطلاق الالتزام الدقيق بالحقائق العلمية الصرفة، و معنى ذلك أن ظاهرة الطموح في أدب قصص الخيال العلمي ليست منبثقة من مجال العلم المحض أي عن التنبؤ العلمي بل هي- بعد التحليل الدقيق – حالات خيالية وجدانية قد تصدق أحيانا أو لا تصدق في الأعم الأغلب في المستقبل المنظور، وربما في المستقبل البعيد فهي كالأحلام أو الأماني الجميلة وإن كان بعضها ممكن التحقيق في يوم من الأيام، هذا ناهيك عن كون مصطلح fiction ينطوي على حوادث مروية خيالية مخضة أو مبالغ فيها إلى درجة الإزعاج أي (أسطورة خرافية)"[٢٢].

كما يلاحظ القارئ فهذا تعريف عام يجمع كل الأجناس المرتبطة بالخيال العلمي من قريب أو بعيد، وبالفعل مما يزيد من ضخامة وعمق المشكل هـو كلمة Fiction التي ألفت فيها كتب عـديدة وهي التي تعطي أكثر مصداقية لمعاني المصطلح، والتي تغطي بكثير معنى كلمة "علم". وفي السياق نفسه يقول نوري جعفر: "يخضع الخيـال العلمـي والخيـال الأدبـي لمنطق العلم و يخضع منطق العلم للخيال الأدبي"[٢٣].

وخلاصة القول يمكن أن نعرف الخيال العلمي ببعض عناصره الرئيسية: قبل كـل شيء يتميز أدب الخيال العلمي بتعدد واختلاف موضوعاته وبإشكالاته المعقدة التي تسائل في الوقت ذاته الماضي والحاضر والمستقبل في الـ"هنا"، والـ"لاهنا". في "الممكن" و"غير الممكن"، باختصار تسـائل الكون وما فيه وما يمكن أن يكون أو كان فيه إلى حـد المستحيل باستعمال المنطق العلمي والأدوات العلمية. تعالج هذه الموضوعات بتقنيات "الكتابـة" (حسب المعنى الذي يعطيه Roland Barthes) أحيانا بلغة معلومة وأحيانا بلغة جديدة تعتمد على تـصور بنية جملية وبنية لفظية جديدة بالإضافة إلى ابتكار مفردات ومصطلحات ثم عبارات، تعبيرا على "المنعدم الممكن الوجود" أو "المستحيل الوجود" فيما عدا هنا وهناك (أي فوق الأرض وفي معرفة الإنسانية).

يتميز الخيال العلمي بخطابه العلمي (فرضيات، الشروح وسـائل: تحليل ووثـائق) وبخطابه الأدبي (محسنات لفظية، البلاغة تقنيـات التعبير وفنـون التعبيـر...) يجـري هـذا الخطاب بين شخصيات الرواية المنتميـة إلى عـوالم كونيـة مختلفـة تتواصـل بتقنيـات عاليـة التعقيد وتتوسط هذه العناصر كلها أحداث ومشاكل معاملات وحروب مروعـة ومشوقة يلعب فيها الخيال والابتكار بفضل اللغة دورا أساسيا وأخيرا أدب الخيال العلمي هو مركـز الفنـون اللغوية، وعين البحث عن الحقيقة ومجال الخيال الخلاق (أكاد أن أقول حسب مفهـوم ابـن عربي) وديوان آهات وصرخات وويلات وفرحات وأماني الإنسانية الكائنة والمكنة الوجود في شكلها الآدمي أو الآلي أو المختلط أو شيئا آخر لا علم لنا به..."

نعم لا توجد هذه العناصر جميعها في النصوص كلـها لكـن لابـد مـن حـضور بعـضها حسب صنف الجنس إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الأدب العربي لا يحتوي علـى العديـد مـن الأصناف الفرعية[٢٤].

بعد هذه الإطلالة على بعض العناصر المكونة لأدب الخيال العلمي سنحاول أن نلقـي نظرة ولو وجيزة وجد مركزة على راهنه في اللحظات الأساسية له في القرن العشرين.

٣- المراحل الأساسية التاريخية للخيال العلمي العربي الحديث

ظهر الخيال العلمي في الواقع قبل صنع مصطلحه. ظهرت بـذوره في الأسـاطير الأولى للإنسانية. أما المصطلح فقد صنع في الولايات المتحدة الأمريكية أواخر العـشرينيات مـن هـذا القرن[٢٥]، قبل أن يترجم ومعه بعض الروايات الأمريكيـة إلى الفرنـسية في الخمـسينيات مـن القرن نفسه كما هو الشأن لبعض البلدان ككندا مـثلا. أمـا بالنـسبة للعـالم العربـي في العـصر الحديث[٢٦]، فيبدو لي من خلال المعلومات المحدودة التي حصلت عليها أن **سـلامة موسـى** هو أول كاتب ومفكر عربي أنتج في هذا اللـون سـنة ١٩٢٦ حيـث صـدرت لـه ضـمن كتـاب **أحلام الفلاسفة** قصة معنونة بـ **خيمي** ويعني بهـا مـصر والتـي تـدور أحـداثها في المستقبل البعيد سنة ٣١٠٥ م[٢٧] يمكن اعتبار هذه القصة يوتوبيا مـن الخيـال العلمـي إذا قرأناهـا مـن

الناحية السيميائية. إلى أواخر الستينيات حيث ظهر الرواد أمثال يوسف عزالدين عيسى، توفيق الحكيم، مصطفى محمود، محمد عزيز لحبابي وغيرهم وتأتي الفترة الثانية التي تمتد من السبعينيات حتى سنة ٢٠٠٠، ثم الفترة الجديدة التي تنطلق من ٢٠٠١ (وهي التاريخ الذي يذكرنا بأحداث سبتمبر ونتائجها التي ما زالت تتوالد وستغير ربما مجرى التاريخ). لا يفوتني هنا أن أسجل تأثير هذا الحدث ورواية طالب عمران **"الأزمان المظلمة"** التي يحاول فيها استشراف المستقبل الكارثي لكوكب الأرض والتي بدأت تؤسس لمستقبل الخيال العلمي العربي[٢٨].

٣-١- فترة الرواد: ١٩٢٦ — ١٩٦٩

في هذه الفترة، ظهرت وكما أشرنا إليها سابقا قصة خيمي لسلامة موسى وهي قصة فلسفية رمزية فيها دلالات الخيال العلمي. وهي أول قفزة نوعية في هذا الميدان في عصر النهضة. وبعدها يأتي أول كاتب عربي ذو تكوين علمي والذي سيعلن انطلاق هذا النوع في الأدب العربي ألا وهو الدكتور يوسف عز الدين عيسى الذي شق طريقه عبر البث الإذاعي، وأول تمثيلية أذيعت له عام ١٩٤٠ هي **"عجلة الأيام"**[٢٩] وأذيعت له أيضا **"بنورة الأميرة المسحورة"** ١٩٤٢ و**"رجل من الماضي"** ١٩٥٠ و**أنباء هامة** من راديو القاهرة ١٩٥٥ و**"الطوفان"** ١٩٦٠ إلخ. كان الدكتور يوسف غزير الإنتاج غير أن أدبه مع الأسف لم يطبع إلا في ملخصات على صفحات الجرائد والمجلات في السبعينيات التي يصعب العثور عليها.

أما توفيق الحكيم (١٩٠٢-١٩٨٧) فقد ظهر بدوره في البداية على مستوى مسرحية الخيال العلمي في سنة ١٩٥٠ نشر مجموعة مسرحيات **مسرح الحياة** ضمّنها أول مسرحية في الخيال العلمي تحت عنوان **لو عرف الشباب**. أما مجموعة **أرني الله** ١٩٥٣ فتتضمن قصتين قصيرتين في الخيال العلمي وهما: **الاختراع العجيب وسنة مليون**... وتتميز كتابات المؤلف باقترابها من الخيال العلمي الحقيقي بفضل اهتمامه البالغ بما يجري حوله من أحداث وتطورات في جميع الميادين، غير أنه لم يرق إلى الخيال العلمي الصرف.

وفي الوقت نفسه تقريبا ظهرت رواية **من أين؟** ١٩٥٩ لفتحي غانم التي تنتمي إلى اللون فقط بالموضوع سطحيا لأن الكاتب لم يراع فيها التطور العام الحاصل، وجاءت فيها أخطاء معرفية. استعمل هؤلاء الكتاب بصفة عامة الفكرة العلمية للتعبير عن أفكارهم واهتماماتهم الإنسانية مركزين على الأداء الفني واللغوي، أما الجانب العلمي فبقي هامشيا عكس الدكتور مصطفى محمود (المولود عام ١٩٢١) الذي أضفى شيئا من العلمية في روايتيه الشهيرتين **العنكبوت** (١٩٦٤) ورجل **تحت الصفر** ١٩٦٧ وسيمتد هذا النوع من الأدب إلى الفترة الموالية.

٣-٢- فترة الازدهار: ١٩٧٠- ٢٠٠٠

تعتبر حقبة السبعينيات بمثابة العهد الذهبي للخيال العلمي العربي بحكم ظهور نصوص كثيرة ومتنوعة في جميع أطراف العالم العربي تعالج الإشكاليات المعقدة للإنسانية جمعاء، وبحكم ولوج المرأة العربية لهذا اللون من الأدب، وأخيرا ظهور نقد خاص به.

أول كاتب في هذه الفترة هو الكاتب المصري نهاد شريف (المولود سنة ١٩٣٢) الذي أصدر أول رواية له **قاهر الزمن** (١٩٧٣) وبعدها المجموعة القصصية **رقم ٤ يأمركم** ١٩٧٤ ثم **سكان العالم الثاني** (١٩٧٧)، فهو غزير الكتابة في القصة والرواية والنقد ولا يزال يطمرنا فنا

كما وكيفا. وهناك كاتب سوري من الطينة نفسها كثير الإنتاج على جميع المستويات وهو الدكتور طالب عمران (من مواليد ١٩٤٨). والكاتب الموريتاني الحائز على الدكتوراه في الفلسفة من السوربون موسى ولد ابنو (المولود عام ١٩٥٢) الذي أصدر **مدينة الرياح** ١٩٩٦. وفي المغرب سطع نجم أحمد عبد السلام البقالي الذي اشتهر بنصه المخضرم **الطوفان الأزرق** ١٩٧٦. ومن السودان ظهر جمال عبد الملك بن خلدون بروايته **العصر الأيوني** ١٩٨١.

في هذه الفترة دخلت المرأة العربية هذا الميدان من بابه الواسع أخص بالذكر الدكتورة طيبة أحمد الإبراهيم من الكويت التي اشتهرت بثلاثيتها الناجحة حول الاستنساخ محذرة بذلك الإنسانية من مغبة المغامرة بطبيعة المخلوق: **الإنسان الباهت، الإنسان المتعدد، وانقراض الرجل** بالإضافة إلى **القرية السرية، ظلال الحقيقة وكوكب ساسون**.... كما ظهرت في مصر الدكتورة أميمة خفاجي وفي الموضوع نفسه. بروايتها **جريمة عالم ١٩٩٠**.

بالإضافة إلى الإنتاج الروائي الغزير ظهرت لأول مرة كتابات في نقد الخيال العلمي والتعريف به ويرجع الفضل في ذلك إلى عميد القصة والنقد العربي الدكتور يوسف الشاروني الذي قام بدور كبير في تشجيع الكتاب، مثلا علاقته بنهاد شريف في بدايته ونشر العديد من الدراسات في المجلات والصحف والكتب. وقد اضطلع بالدور نفسه الناقد محمد عزام من سوريا ومحمد نجيب التلاوي ومحمود قاسم وغيرهم.

ظاهرة أخرى يجب الانتباه إليها ألا وهي اهتمام الروائيين والقصاصين بما يكتبونه فصاروا نقادا أيضا زيادة إلى ردود فعل المتلقي الذي أصبح بدوره يعلق في الصحف، ومن اللافت للنظر أيضا هو امتداد الخيال العلمي إلى الفنون الأخرى في العالم العربي: في الفن التشكيلي والرسوم المتحركة والإعلانات والمعمار وحتى السينما ولو ببداية محتشمة.

هناك ظاهرة أخرى تشير إلى حيوية هذا اللون الأدبي الحديث، كما هو الشأن في الغرب وفي بعض دول آسيا، يمزج الخيال العلمي بالرواية البوليسية وبالغراميات موجهًا بالخصوص إلى الشباب وقد اختص فيه بعض الناشرين من مصر ولبنان والمغرب، أخص بالذكر **نبيل فاروق** الذي هو في الحقيقة ظاهرة تستحق دراسة خاصة من مصر، وعبد السلام البقالي من المغرب وغيرهما.

يمكن القول حول الكتابة الخيالية العلمية في أدبنا العربي في القرن العشرين بصفة عامة بأنها كتابة يلتحم فيها المنطق العلمي بالخيال الأدبي في الفترة الثانية، عكس الفترة الأولى التي هي أقرب إلى الفانتازيا منها إلى العلم ومنطقه. وتعد الفترة المعاصرة ٢٠٠١ امتدادًا للفترة الأخيرة من القرن الماضي.

٣-٣- الفترة الراهنة: مطلع القرن ٢١ إلى يومنا هذا

نحن في عهد العولمة وصناعة المعرفة، نحن في عهد القوة الأحادية والغطرسة الإمبريالية الجديدة المتنوعة الأشكال والمتعددة الأبعاد.. نحن العرب ... في ... نحن ... أين نحن ؟ في هذا الزمان، زمان الغليان والفوران الجهنمي فوق وفي قلب سفينتنا الفضائية الطبيعية، كوكب الأرض، يقوم الكاتب والمبدع والمفكر والمثقف بدور المرشد النبيه الحكيم، المتزن وهو دور أساسي يفوق دور السياسي المحنك والعسكري المدجج بأحدث الأسلحة والاقتصادي الخبير بخبايا الكنوز...و... في قلب هذه الحالة البركانية يتجلى دور المبدع للخيال العلمي الذي يسبق الأحداث ويحذر أو يشجع على تجنبها أو الإقدام عليها. يقوم

بهذا الدور الريادي المبدع العربي إلى جانب كل المبدعين في هذا الكون، في العالم، فالملاحظ أن الكثير من النصوص العربية تعالج هذه المشكلات الخطيرة التي يصنعها الإنسان ويخاطر بمستقبل وجوده ووجود ظروف وجوده.... الخيال العلمي العربي، في جلـه، حسب تيماتـه منذ ترعرعه في القرن العشرين تحذيري (الحروب الكونية، الأمراض الفتاكة، الاستنساخ، الحروب الذرية والإشعاعية، موت الأرض أو موت الحياة، الروبوت، الذكاء الاصطناعي، الأطباق الطائرة، استعمار الأرض والاستبداد بالإنسان، بطش الإنسان، التغيرات المجتمعية، الاكتشافات الجديدة، المغامرات المستقبلية... كل هذه الموضوعات وأخرى معالجة بشكل أو بآخر في أدب الخيال العلمي العربي في الماضي والحاضر. في مطلع هذا القرن أطل علينا عبد الرحيم بهير من المغرب بـ **مجرد حلم** (٢٠٠٤) والتونسي الهادي ثابت بـ **غار الجن** (٢٠٠٥) **لوعاد حنبعل** (٢٠٠٤) ومحمد العشري بـ **هالة النور** (٢٠٠٢) والموريتاني موسى ولد ابنو بـ **حج الفجار** (٢٠٠٥) وطالب عمران بـ **الأزمان المظلمة** (٢٠٠٣) والتي يريدها رواية تصور لقرن بدأت ملامحه المرعبة في الحادي عشر من الشهر التاسع... أما الفنان سمير شمس من لبنان (الجريح حاليا) فيذهب بنا في رواية الخيال العلمي القح... عند **حافة الكون** (٢٠٠٥) وآخرون نعتذر عن عدم ذكرهم، ذاهبون بالقارئ والمتلقي إلى العوالم الممكنة والمستقبل المحتمل...

انطلاقا من هذا التحليق فوق عالم الخيال العلمي ومسحه هل يمكن أن نتصور مستقبله؟

فيما يخص مستقبل الخيال العلمي في الأدب العربي هناك نظرتان مختلفتان إلى حد التعارض أولاهما متشائمة والثانية متفائلة وكلتاهما تعتمد على الواقع الملموس، يقول نهاد شريف: "إننا إذا تناولنا أدبنا العربي الحديث فإننا نشهد رواجا لأنواع شتى من القصص البوليسية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية التقليدية وحتى القصص الرمزية مما يجيده كتابنا وتعرضه الآداب العالمية دون أن نرى اهتمام أولئك الكتاب -- فيما عدا الندرة -- بهذا النوع الحديث من الأدب، بينما يعرض عنه الناشرون العرب وتتهرب منه وسائل الإعلام الأهلية والحكومية"[٣٠]. نعم، هذا صحيح ومعلوم عند المهتمين، فنحن مثلا في المغرب كثيرا ما نمسح المكتبات والمعارض الدولية للكتب ولا نجد إلا القليل من الكتب الخاصة بهذا اللون وفي بعض الأحيان. إضافة لما أشرنا إليه سابقا هناك إرهاصات وإشارات واضحة تطمئننا إلى حد ما وتجعلنا نتفاءل مع محمد نجيب التلاوي بل نكون أشد تفاؤلا منه وهو الذي كتب في أواخر القرن الماضي: "على الرغم من التهديد بموت الخيال العلمي إلا أنني أتوقع أن مطلع القرن القادم سيشهد نهضة أدب الخيال العلمي في مصر"[٣١]. وهذا التوقع هو نوع من الاستنتاج وليس محض تفاؤل لأن تقنيات الاتصال المتطورة قد ربطت شبابنا بثقافة العالم ... ووسائل الاتصال والإعلام تنقل لنا أحدث الأفكار والمخترعات فضلا عن انتشار الكمبيوتر والاتصال بشبكة الانترنت. ولا بد أن هذه الأفكار المتسارعة والاختراعات ستحرك خيال المبدعين في استشراف المستقبل القريب انطلاقا من حقائق واختراعات علمية عالمية ومن تقارب كبير بين العلم والتكنولوجيا، وهذا التقارب لا بد أنه سينعكس إيجابيا على ثقافة العالم الحالية في مطلع القرن القادم، والتي ستعلي شأن التفكير العالمي في المجالات كلها ومنها الخيال العلمي[٣٢].

٤- الحالة الراهنة للخيال العلمي العربي

هذا المسح المختصر للخيال العلمي في الأدب العربي حصر في الزمن المعاصر بدءاً من الألفية الثانية إلى يومنا هذا. نلاحظ أن عدد كتاب العرب قليلون بالمقارنة بالساكنة العربية التي تعد حسب التقديرات الأخيرة بـ ٢٨٠ مليون نسمة – ما يقرب من أربعين(٣١) كاتبا، عدد منهم متوفى والآخرون حاليا غير نشطين. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار المؤلفين الممكن وجودهم لم نقرأ لهم لدول أخرى عديدة. نقترب بصعوبة من مائة مؤلف إن لم نبالغ. يجب القول أيضا أنه لا توجد مؤسسات أكاديمية متخصصة تستطيع أن تمدنا بأرقام دقيقة. بالمقابل في نظر الكاتب المغربي محمد برادة عدد الكتاب المتخصصين لهذا النوع لا يتجاوز ٣٥ (هذا ما أعلن عنه في ندوة "القصة العربية ورؤى المستقبل " في ملتقى الدوحة ٢٦ مارس ٢٠٠٦).

إذا كان عدد المؤلفين لا يحمل دلالة. فإن الإنتاج هو الآخر كذلك بدون شك قد يكون في المتوسط مؤلفا واحدًا لكل كاتب باستثناء المؤلفين الكبار: طالب عمران السوري (ما يفوق خمسين (٥٠) نصا في المجموع) والمصري نهاد شريف ثلاثون (٣٠) مؤلفا تقريبا، وعدد قليل من المؤلفين لهم ثلاثة (٣) مؤلفات للواحد. والمطبوعات جد محدودة مثلا : **الأزمان المظلمة** طبع منه ألف وستمائة (١٦٠٠) نسخة. أما القراءة فلا توجد، حسب مصادرنا، أرقام حول القراءة (بعبارة أخرى فكرة عن ملتقى آثار الرواية في الخيال العلمي العربي مثلا ليس واضحا). هناك أيضا غياب بنيات تحتية وغياب حوار حقيقي بين الناشرين ومروجي الكتاب في العالم العربي. هذا من جهة. من جهة أخرى هل تعتبر هذه المؤلفات كلها خيالا علميا؟

هناك أيضا الترتيب النوعي لهذا الإنتاج الذي يجب أن نقوم به: معظم أو جل الروائيين يستحضرون النموذج العلمي بدون تردد لكن دون استغلاله واستعمال أدواته، الشيء الذي يجعل المعايير النهائية لهذا النوع غير مضبوطة النتائج بحيث إن معظم المؤلفات تضم علوما اجتماعية سوسيولوجية أو إبيستمولوجيا حين لا تكون خارقة علمية وهمية إن لم نقل خرافية، ومع ذلك عدد قليل من المبدعين يشكلون استثناء في بعض إنتاجهم منهم طالب عمران، صبري موسى، رؤوف وصفي، عبد السلام البقالي، مصطفى محمود وآخرون بلا شك. ويمكن القول إن هذه الكتابات يوتوبيا سياسية أو سوسيوخيالية.

هناك صنف يميز علم الخيال الغربي لكنه غائب في أدبنا، بما أن مجتمعنا وثقافتنا وحضارتنا ليست جاهزة بعد لإنتاجه، ربما يعود ذلك إلى تكوين الكتاب الذي قلما يكون تكوينهم علميا أو أيضا لانشغالاتهم الاجتماعية والثقافية والمحددة نسبيا وقبليا بموضوعات حول الديمقراطية، العدالة، حقوق الإنسان، المواطنة. إنه ما تعاني منه بعمق المجتمعات العربية وما تفتقر إليه الشعوب التي تغرق في الأمية وتتخلف فيها الحضارة في الوقت الراهن.

يحدد هذا الوضع تيمة الرواية المتعدد والمختلف بلا شك. لكن المباحث العلمية والتكنولوجيا المتداولة لا تفي بحاجة القارئ في الوقت الذي تفتقد البعد العقلاني والاستدلالي لكن هذا لا يفهم منه أنه لا يوجد إطلاقا، فإنها في بعض الأحيان تنبثق أفكارا رائدة يمكن اعتبارها تمثل ما بعد الحداثة.

بالفعل الكتاب العرب الذين يؤلفون باللغة العربية واعون بانتمائهم للأرض (أي أنهم لا يحلقون كالملائكة في السماء) الأرض هذه السفينة الفضائية الطبيعية التي تلتف حولها

اللغات – الأعراف – الشعوب بدون تمييز؟؟ مضطرون للعيش والتعايش والتقاتل لأسباب لا يقبلها العقل، إنهم مضطرون للدفاع أيضا عنها ضد الأخطار الداخلية والخارجية التي يمكن أن تأتي من الفضاء (كائنات فضائية أو طبيعية)، لهذا تتناول المسائل Themes المكنة والمتخيلة كلها.

المسألة الأكثر سيطرة في الخيال العلمي العربي هي مستقبل الإنسان ومستقبل الأرض، أمنا ومصدر عيشنا، لهذا السبب نجد في هذه المؤلفات بعدًا أخلاقيا ورؤية تنبؤية، الشيء الذي يجب أن ينتبه إليه الإنسان المعاصر، إنه سيطرة الرأسمالية العالمية مع كل ما تضمره من خبايا، والنتائج الوخيمة التي لا يمكن تقديرها، إن الإمبريالية الجديدة تكشف عن قدرات كبيرة ومدمرة من الداخل.

وبموازاة مع ذلك هناك نقد صحفي قلما يعتمد على دراسة علمية دقيقة ومنهجية للموضوع خاصة في المجلات والملحقات الثقافية. أما على المستوى الأكاديمي فهناك غياب صارخ للخيال العلمي العربي في مقررات التعليم العالي (بالنسبة للشُعب العلمية هناك نصوص قليلة تشير إلى الخيال العلمي ربما يكون الدافع هو البحث عن مواضع تجمع بين الأدب والعلم لا غير) للإشارة أيضا نلاحظ غياب دراسات نقدية لهذا الجنس باستثناء مصر التي يوجد فيها تناول تقليدي نسبيا.

يجب أن لا ننسى أنه لا مجال للمقارنة مع العالم الغربي حيث هناك مجلات ودوريات ولقاءات وندوات تهتم بالخيال العلمي ويخصص لذلك دعم مادي ومعنوي: طبع – نشر – جرائد متخصصة – جوائز – تظاهرات ثقافية... (إنه جزء من البحث العلمي الذي يحفز الإنتاج والمنتجين ويروج له).

ورغم كل هذا، نظرا لظهور روايات متعددة ومهمة في بداية الألفية الثالثة ونظرا للقاءات الدولية الموازية التي بدأت خلالها مثلا لقاءات متوالية (كلية الآداب ابن امسيك الدار البيضاء المغرب في السنوات ٢٠٠٤– ٢٠٠٥– ٢٠٠٦)، وملتقى الدوحة، ٢٠٠٦ وملتقيات محدودة شبه تقليدية في مصر يمكن القول إن مستقبل هذا الجنس الأدبي قد يكون أفضل خاصة إذا علمنا أنه غني لم يكتشف ولم تعرف قيمته بعد، لهذا وجب الاعتناء به واستنطاقه من زوايا مختلفة وبأدوات منهجية حديثة للكشف عن منابعه وحقيقته وانشغالاته، وأهم مواضيعه بالإضافة إلى لغاته وفنونه وإيديولوجياته. البحث في هذه الموضوعات وأخرى يساعد على معرفته والتعريف بهذا الجانب الرئيسي للفكر العربي الإسلامي الذي ولا بد أن يصاحب العولمة وأن يفوق ماضيه المجيد إنتاجا وفكرا طلائعيا.

أجل، في الأدب العربي القديم الجاهلي، هناك أسطورة زرقاء اليمامة: امرأة ذات نظر ثاقب ترى عبر مسافات بعيدة. وذات يوم أخبرت قبيلتها بأن العدو آت مدججا بالسلاح والرجال، لكن أهل القبيلة لم يصدقوها، فكانت الكارثة، وتحققت الرؤية أو النظرة التنبؤية والخبرية... نورد هذا المثال لكي نقول: إن الخيال العلمي هو ما يخبر الإنسان بما هو آت، إنه قفزة نحو المجهول الذي يصبح معلوما مع البحث والتفكير والذي يعني الواقع (الفكر الإنساني زاخر) في كتبه الإبيستمولوجية بالأخص، بالحديث عن دور الخيال في اغتناء النظرية: حيث إن الفرضية مثلا كانت في العلم التجريبي نسخة ذاتها وقوتها من الواقع أو الملاحظة، فإن الفرضية في العلم المعاصر أصبحت تتجاوز الواقع المعطى لكي تبدع

عوالم أخرى تغني الواقع وتعمل على تطوير الفكر الإنساني وتوجيهه إلى ما هو أفضل وأسمى).

الهوامش :

١- حول هذا التاريخ وحول بداية الرواية العربية الحديثة وريادتها تختلف آراء المؤرخين حسب التعاريف وزوايا التحليل لكل على حدة. فنحن لا ندخل في هذا الصراع لأسباب موضوعية منها قلة معلوماتنا في الوضوع.

٢- من المكن وليس من المستحيل أن يكون موجودا ومدفونا بين دفات الكتب والمخطوطات العربية الإسلامية المدفونة في المكتبات الكونية أو عند الخواص أو أنها ترجمت إلى اللاتينية والعبرية وحتى اليونانية ونسبت إلى بعضهم كما هو الشأن في العديد من الحالات.

٣- طه حسين، خصام و نقد. ص. ٤٤٤.

4- **Revue des Sciences humaines**, Penser les Savoirs Mars, Avril 2000 n24, p.6.

٥- الكل يعرف بأن الشعوب التي دخلت تحت لواء الإسلام أغنت الإسلام واللغة العربية وثقافته وأغناها الإسلام بدوره. وعليه فالأدب العربي عامة والرواية خاصة تحمل هذه الخاصية.

6- Carlos Fuentes, **éloges du roman**, Le Monde Diplomatique Décembre 2005 P.29.

7-Yves Reuter, **introduction à l analyse du roman**, Dunod Paris 1996, p.22.

٨- لهذه الأسباب نلاحظ أن العديد من الناشرين يكتبون على غلاف الرواية : روايات الشباب، أدب الشباب، روايات للفتيان.

9- Guy Lardeau. Fictions Philosophiques et Science fiction, Actes Sud 1988 p.12/13.

10- Guy Lardeau, idem p.97.

11- Kandal Walton, **mimesis and make believe**, Harvard University1990 p18.

١٢- لأخذ فكرة عميقة في الوضوع انظر Sciences et avenir عدد خاص حول التخيلات العلمية، يوليو، أغسطس ٢٠٠٦. عدد ١٤٧.

١٣- نحن لا نريد خوض هذه المغامرة حاليا، نتمنى أن يكون الجواب عند بعض الكتاب ونتمنى أيضا أن ينشر إن لم يكن منشورا بعد.

14- Ashley, Michael, history of the science fiction magazine part one – London 1977 p.23.

15- Stable Ford, Brian -William Wilson for science fiction in fondation n°10 juin 1978 p.6-12.

١٦- دارك سوفان يطلق على هذه الفكرة المصطلح اللاتيني Novum أي الجديد الذي لم يوجد قبل.

17- Louis Vincent Thomas -Utopies, Science fiction et fantasmes - Recherches sociologiques 1990 /1 p.8

١٨- مالكوم كاولي، **الأنواع الأدبية**، P.U.F. ١٩٩٠ ص ١٥

١٩- مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب** (مادة ملحمة) مكتبة لبنان ١٩٧٤ ص ٥٠٣

٢٠- رؤوف وصفي، مقدمة ترجمة كتاب – مسرح الخيال العلمي لراي برادبوري– الكويت ١٩٨٥ ص٥.

٢١- مها مظلوم خضر، "الراوي في روايات الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر" أدب الخيال العلمي يرم، مطبوعات مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم ١٩٩٩ص ١١٠

٢٢- طارق الجبوري، سينما الخيال العلمي. منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ٢٠٠١ ص ٦٢.

٢٣- نوري جعفر، أدب قصص الخيال العلمي وعالم الأطفال. بغداد، دار الثقافة الأطفال ١٩٧٨ ص١٨.

٢٤- أخص بالذكر بعض الأجناس أو الأصناف الفرعية التي أظنها حسب علمي غير موجودة في خيالنا العلمي العربي وهي: Space opera, cyberpunk, steampunk, new thig وأخيرا هناك مصطلح جديد يطلق على الكثير من الأجناس الخاضعة للخيال ويسمى: new-fiction .

٢٥- راجع هامش ١٧.

٢٦- أما الماضي فهو في حاجة إلى جرد شامل وبحث دقيق لجميع المعلومات الخاصة بهذا المجال الفسيح حتى يتأتى للباحث والناقد والمبدع والقارئ الإحاطة بخاصياته العربية الإسلامية، وسيكون هذا البحث أعمق وأوسع إذا حققت جميع المخطوطات التي تعد بالملايين التراكمة في المكتبات وعند الخواص بالإضافة إلى الأعمال المترجمة إلى لغات أخرى وأتلفت أصولها ونسبت إلى المترجمين وإلى لغات وحضارات أخرى... على المثقفين والمسؤولين عن الثقافة أن يساهموا في هذا المنجم الشاسع. إنها مسؤولية عظمى وواجب تاريخي!!!

٢٧- سلامة موسى، أحلام الفلاسفة، مكتبة الهلال، القاهرة ١٩٢٦.

٢٨- يجب الاعتراف بأنه ليس لدينا بعد تاريخ علمي للخيال العلمي في الأدب العربي وعليه يجب تأسيسه انطلاقا من التراث بدءًا من عهد الجاهلية وما قبله إلى يومنا هذا، مما لاشك فيه أن بدايته، أي ينابيعه الأولى ظهرت في الأسطورة العربية الجاهلية وفي الشعر الجاهلي وأيام العرب وأخبار العرب، كما أنه ترعرع في كنف الإسلام وفي أوجه لعدة أسباب. يمكن اعتبار فلاسفة وعلماء كبار أمثال أبي نصر محمد الفارابي، وأبي بكر محمد بن طفيل من كتاب اليوتوبيا الحديثة ويمكن أيضا اعتبار حكايات ألف ليلة وليلة مهدًا للخيال العلمي ليس فقط العربي ولكن العالمي وهذه أطروحة يمكن مرافعتها بالأدلة الدامغة المعترف بها حتى عند كبار المفكرين.

٢٩- في صددها يقول المؤلف نفسه: "كانت عجلة الأيام أول إبداع لي وقبل موعد إذاعة هذه التمثيلية بأكثر من ساعة فتحت الراديو وجلست بجواره منتظرا ذلك الموعد، كان موعد إذاعتها على ما أذكر في العاشرة والربع مساء، ولكن حدث شيء محزن كانت الحرب العالمية قد بدأت قبل نحو عام، وفي نحو التاسعة والربع انطلقت أمارة الإنذار منذرة بغارة جوية فأطفئت جميع الأنوار وتوقفت الإذاعة...."إيهاب عبد الفتاح، يوسف عز الدين عيسى: عبقرية الفكر الروائي، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، إسكندرية ١٩٩٨، ص. ٢٨.

٣٠- نهاد شريف، الخيال العلمي أضواء على الثقافة العلمية، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ٢٠٠١، ص.٩٠.

٣١- ليس فقط في مصر لكن في العالم العربي بأكمله بل وفي العالم كما قال أحدهم، فأدب الخيال العلمي هو أدب المستقبل نظرا لخاصيات الراهن والمستقبل.

٣٢- محمد نجيب التلاوي، أدب الخيال العلمي في مصر.. الواقع والمستقبل، مطبوعات مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، ١٩٩٩، ص. ٤٥.

ببليوجـــرافيا

نقترح هذه المجموعة من العناوين المتعلقة بالخيال العلمي في الأدب العربي. ونحن نعلم أنها لا تلم بكل ما هو موجود في الموضوع، والتي حصلنا عليها من هنا وهناك، وكلنا آمال أن يساهم الباحث في إغنائها حتى يتسنى للمهتمين تحقيق بنك معرفي في الميدان.

(أ) روايــات

الأزهري، إيهاب، الكوكب الملعون، طبعة الزهراء، القاهرة ١٩٨٧.

البقالي، أحمد عبد السلام، الطوفان الأزرق، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٦.

بهير عبد الرحيم، مجرد حلم، دار الثقافة، الدار البيضاء ٢٠٠٤

تكلا، ميشيل، كائنات العوالم الأخرى، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٧٥

ثابت، الهادي، لو عاد حنبل ——— ceres تونس ٢٠٠٤

ـ غار الجن ——— ceres تونس ٢٠٠٥

الحبابي، عزيز، اكسير الحياة، تونس ١٩٧٦.

خفاجي، أميمة، جريمة عالم طبعة ألمانيا١٩٩١.

السباعي، يوسف، أرض النفاق، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٧.

ـ لست وحدك، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة ١٩٨٧

شريف، نهاد، سكان العالم الثاني: مطبعة الأمانة، القاهرة ١٩٧٧

ـ الذي تحدى الإعصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨١

ـ الشيء، مختارات فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٨٩

ـ قاهر الزمن، دار الهلال ١٩٧٢

ـ ابن النجوم، نهضة مصر القاهرة ١٩٩٧.

شمص، سمير، عند حافة الكون، دار العلم للملايين، بيروت ٢٠٠٦

صلاح عبد الغني: شجرة العائلة الأفقية.. شركة الأمل، القاهرة ١٩٩٠

صبري موسى، السيد من حقل السبانخ،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧

طيبة أحمد الإبراهيم، الإنسان الباهت، المؤسسة العربية الحديثة القاهرة، د. ت.

ـ الإنسان المتعدد، المؤسسة العربية الحديثة القاهرة، د. ت.

ـ انقراض الرجل ، المؤسسة العربية الحديثة القاهرة، د. ت.

ـ دائرية الزمن، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر القاهرة، د. ت.

ـ القرية السرية، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر القاهرة ١٩٩٥.

ـ ظلال الحقيقة، ، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر القاهرة ١٩٩٥.

ـ الكوكب ساسون، مؤسسة دار التعاون للطبع والنشر القاهرة، د. ت.

العشري، محمد، هالة النور، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ٢٠٠٢.

عمران طالب، العابرون خلف الشمس، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٩

ـ خلف حاجز الزمن، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٥

ـ الأزمان المظلمة، دار الفكر، دمشق ٢٠٠٣

- ابن الغابة، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- بوابة خان الخليلي، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- رجل من القارة المفقودة ، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- رواد الكوكب الأحمر، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- الزمن الصعب، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- زمن البعات المنتفخة ، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- آتية بالصدى، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- عوالم من الأمساخ، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- فضاء واسع بالحلم، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- ليس في القمر فقراء، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- النفق، سلسلة روايات الخيال العلمي المنشورة في دار الفكر دمشق سوريا.
- الظلال الأخرى، سلسلة روايات الخيال العلمي المنشورة في دار الفكر دمشق سوريا.
- في كوكب شبيه بالارض، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- البدائل الذهلة، سلسلة روايات الخيال العلمي المنشورة في دار الفكر دمشق سوريا.
- مثلث الأسرار، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- البحث عن عوامل أخرى، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- امرأة من عالم مختلف، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- الأصابع السحرية، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- حورية البحر، سلسلة روايات الخيال العلمي المنشورة في دار الفكر دمشق سوريا.
- في ليل الصحراء الغامض، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- أمومة لا تعرف اليأس، سلسلة روايات الخيال العلمي، دار الفكر دمشق سوريا.
- مدينة خارج الزمن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
- البعد الخامس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
عبد، دياب، نداء الكوكب الأخضر، اتحاد الكتاب العرب،/ دمشق، ١٩٨٦.
عيسى، يوسف عز الدين، زيد الحياة، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦
- الرجل الذي باع رأسه، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦
- ليلة العاصفة، كتاب اليوم، القاهرة ١٩٨٤
غانم، فتحي، من أين ؟روز اليوسف، القاهرة ١٩٦٦
فاروق، نبيل، الطيف، المؤسسة العربية الحديثة القاهرة.
- بلا حدود، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة.
قدري، حسين، الهروب إلى الفضاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١
كامل، عمر، ثقب في قاع النهر، دار التوفيق النموذجية، القاهرة ١٩٨٧
محمود، مصطفى، رجل تحت الصفر دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢
- العنكبوت المطبعة العالمية القاهرة ١٩٦٥
- الخروج من التابوت، دار العودة.
محمود ، زكي نجيب: مدينة الأحلام، دار الشعب القاهرة ١٩٥٦
معاطي، صلاح الدين، أنقذوا هذا الكوكب، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ١٩٨٦

ولد ابنو. موسي. مدينة الرياح. دار الآداب. بيروت ١٩٩٦
- حج. الفجار. دار الآداب بيروت ٢٠٠٥

(ب) قصص قصيرة

إفزارن. أحمد. غدا. طبعة خاصة. طنجة. ١٩٨٥
شريف. نهاد. رقم ٤ يأمركم. كتاب اليوم. القاهرة ١٩٧٤
- المأساة الزيتونية. إقرأ دارالمعارف. القاهرة ١٩٧٩
- أنا وكائنات الفضاء. كتاب اليوم. القاهرة ١٩٨٢
- بالإجماع. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩١
- نداء لول السري. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٥
عنايت. راجي. مغامرة على كوكب الزهرة. دار الشروق. بيروت ١٩٨٣
- محنة النجم الأسود. دارالشروق. بيروت ١٩٨٤
- سفينة الفضاء الملعونة. دارالشرق. تونس ١٩٨٤
عبد الملك. جمال (ابن خلدون). العصر الأيوبي. الدار التونسية للنشر. تونس ١٩٨١
عمران. طالب. ليس في القمر فقراء. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٣
- كوكب الأحلام. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٧
- أسرار من مدينة الحكمة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٨
- صوت من القاع. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٧٩
- تلك الليلة الماطرة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩١
- ضوء في الدائرة المعتمة. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٨٠
- السبات الجليدي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٣
- شحنة الدماغ. اتحاد الكتاب العرب. دمشق ١٩٩٦
- محطة الفضاء. دمشق. سوريا ١٩٧٨.
- ثقب في جدار الزمن. دمشق. سوريا ١٩٩٢.
- خفايا النفس البشرية. دمشق. سوريا ١٩٩٤.
- الخروج من الجحيم. دمشق. سوريا ١٩٩٤.
- الذي أرعب القرية الآمنة. دمشق. سوريا ١٩٩٥.
- بئر العتمة. ، دمشق. سوريا ١٩٩٥ .
- شحنة الدماغ. دمشق. سوريا ١٩٩٦.
وصفي. رؤوف. غزارة من الفضاء. المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون. القاهرة ١٩٧٨.
- الرحلة الرهيبة. المؤسسة العربية الحديثة القاهرة.
- قصص من الخيال العلمي ج١
- قصص من الخيال العلمي ج٢

(جـ) مسرحيات

الحكيم. توفيق. رحلة إلى الغد. دار الآداب. القاهرة ١٩٥٣.
شريف. نهاد. أحزان السيد مكرر ١٩٥٧ .

معاطي، صلاح، عائلة السيد رقم١، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٠.
مكاوي، سعد، الميت والحي، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩.

(د) دراســــات (اكتب)

التلاوي، محمد نجيب، قصص في الخيال العلمي، دراسة في تأصيل الشكل وفنيته، دار الكتبة، باريز ١٩٩٠.
جعفر، نوري، أدب الخيال العلمي وعالم الأطفال، ثقافة الأطفال، بغداد ١٩٧٨.
الجويلي، الطيب، علم الخيال ومستقبل الإنسان، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس١٩٧٦.
الشاروني، يوسف، الخيال العلمي في الأدب العربي المعاصر، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٠
- دراسة أدبية، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٤
- دراسة في الرواية والقصص القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٧.
- اللامعقول في الأدب المعاصر، المكتبة الثقافية، مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٩.
- الرواية المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٧.
- رحلتي مع الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.
- مع الرواية،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.
- مع الأدباء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩ .
شريف، نهاد، الدور الحيوي، أدب الخيال العلمي في ثقافتنا العلمية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر ١٩٩٧ .
صالح، عبد المحسن، التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨١
طارق، سينما الخيال العلمي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ٢٠٠١.
عزام، محمد، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس دمشق ١٩٩٤
- خيال بلا حدود، طالب،عمران، رائد أدب الخيال العلمين دار الفكر المعاصر، دمشق ٢٠٠٠ .
- وعي العالم الروائي، اتحاد كتاب العرب، دمشق ١٩٩٠
عمران، طالب، في الخيال العلمي، ابن رشدن بيروت ١٩٨٠
- في العلم والخيال العلمي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٩
- سحر الأسطورة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩١.
الغنام، عزة، الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي، مكتب الأنجلو مصرية ١٩٨٨ .
قاسم، محمود، الخيال العلمي، أدب القرن العشرين،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.
كيلاني، ليلى، رواية المستقبل، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨
مظلوم، مها، بناء رؤية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، جامعة القاهرة.
موسى، سلامة، أحلام الفلاسفة، القاهرة ١٩٢٦
وحيد، علاء الدين، الفكر والفن في أدب يوسف السباعي، مكتبة الخانجي.
وصفي، رؤوف، أدب الخيال العلمي، التاريخ والرؤيا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠

(هـ) مؤلفــات جمــاعية

أدب الخيال العلمي في مصر، مطبوعات مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، القاهرة ١٩٩٩.

أضواء على الثقافة العلمية، المجلس الأعلى للثقافة العلمية، القاهرة٢٠٠١ .
عبقرية الفكر الروائي، يوسف عز الدين عيسى، (إعداد: إيمان عبد الفتاح)، دارالوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٩٨.

(و) دراسات ومقالات صادرة في بعض المجلات العربية

البقالي، أحمد عبد السلام" رواية الخيال العلمي"، آفاق، مجلة اتحاد كتاب المغرب، مطبعة النجاح الجديدة، عدد: ٣-٤، ١٩٨٤
راغب، نبيل: "الرواية العلمية"، القصة، مجلة فصلية، تصدر عن نادي القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، أغسطس ١٩٨٠
سامي أدهم: "الإبداع الخيالي" الفكر العربي المعاصر، تموز أدب عدد: ٦٦-٦٧، ١٩٨١.
شلش، علي، "أدب الخيال العلمي، المجلة المصرية، عدد ١٦٦، ١٩٨٣
طلعت رضوان: "السيد من حقل السبانخ"، إبداع، شهرية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٨٧.
عصام بهي: "رواية الخيال العلمي ومستقبل الإنسانية"، مجلة فصول، علمية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢ .
فائز فوق العادة، "الثقافة العلمية" المعرفة، عدد ٤٦٣ ، نيسان ٢٠٠٢.
محمود قاسم "التفاوت الفكري بين نهاد شريف وجول فيرن" الرياض، أبريل ١٩٨٣ .
نعيم عطية "أدب الخيال العلمي" الفيصل، عدد: ٤١.

(ز) مقالات صادرة في مجلة العربي، الكويت

الخيال العلمي: "إثارة الإنسان أم التحام لمستقبله" عدد ٢٩٤، مايو ٢٩٨٣ .
"الخيال العلمي أكثر نماذج الأدب إثارة" عدد ٣٠٠ نوفمبر ١٩٨٣
الخيال العلمي "هل له مكان في مجال الفكر والبحث" عدد ٣٠٠، نوفمبر ١٩٨٣
الخيال في العلوم، عدد ٣٥، أكتوبر ١٩٦١
"الطوفان الأزرق" أغسطس ١٩٨٠
"الخيال العلمي في الأدب الشعبي" عدد ٣٦٩، ١٩٨٩.

شعرية العلم في الخطاب الشعري المعاصر "شعرية الفضاءات البينية"

أيمن إبراهيم تعيلب

لم نقصد من هذه الدراسة دخول العلم في عالم الفن بوصفه ضيفا مقلقا ومؤقتا بل بوصفه ضيفا مرجوا ومرحبا به طول الوقت. ونعني بشعرية العلوم التداخلية انسراب الروح الشعري والخيال العلمي نفسه في بنية الأدب انسراب خَلق وتأسيس لبنية النص الأدبي، وإن العلم والفن ليتراميان باستمرار على فض سر المجهول والترامي إلى آفاقه اللامحدودة، ولا يقعد بهما التشوف واللهف مهما استبدت الحوائل دونه، أو صدُت الشواغل حياله، فالشوق إلى المجهول، والجوع الفطري الميتافيزيقى لمعرفة الأسرار، والتشوفات التخييلية والرؤى، كل ذلك يمثل دوافع ضرورية مثلها مثل الحاجات الفسيولوجية الحية في الوجود الإنساني. والعقل البشرى قبل أن يكوّن الأفكار العلمية والتصورات الفلسفية الصارمة، كوّن أطيافا خيالية تعددية، وقبل أن يفكر تفكيرا علميا منظما فكر تفكيرا أسطوريا غائما، ومن هنا فإن الشعور والتخيل والفروض، والعواطف، والحدوس تسبق كل تغيير جذري في بنية الوعي الإنساني.

فالنص الشعري بهذا التصور ينفتح على الفكر والعلم والفلسفة والعقائد والبنية الثقافية المادية العامة، كما ينفتح على التقاليد الجمالية جميعها، متمثلا هذا التصور الشعري الكلي للوجود، مضيفا هذه القيمة المعرفية الجمالية الكلية التي تمثل خلاصة الوعي بالعالم الآني، والقدرة على الحدس بعالم آخر مستشرف، ومن هنا يلعب الخيال دورا جماليا ووجوديا تأسيسيا على المستوى الجمالي والمعرفي معا، جامعا بين عالمي الغيب والشهادة، بين الجزئي والكلي، أو بتعبير مصطفى مشرفة القدرة على الجمع بين ملكة الوعي بالعالم المرئي، وجسر الصلة بينه وبين روابط العوالم الخفية، والخفاء هنا لا يكون وهما تصوريا، أو حتى تصورا مثاليا، بقدر ما هو واقع مادي فعلي لكنه غير مرئي، إن الواقع ليس له حدود وهو أغرب من الخيال حقا، يجب أن نعي الواقع مستويات متعددة، وعوالم متباينة متداخلة مترامية.

وكأن العلم نفسه بنية تتكامل بالنظام واللانظام معا مما دفع عالم الرياضيات مصطفى مشرفة في ثلاثينات القرن الماضي إلى إقرار هذه العلاقة المستحدثة بين العلم والتصوف في كتابه "مطالعات علمية" بقوله: "قد يظهر لأول وهلة أنه لا يمكن أن تكون هناك صلة بين العلم والصوفية فالعلم يطلب المعرفة من طريق الحواس، وتتطلب المعرفة في حالة نفسية لا تتفق مع التفكير الصحيح، العلم لا يقتنع إلا بما يستنتجه المنطق مما يرى، والحقيقة في رأيه

هي هذا العلم المحسوس الذي يلمس ويسمع وينظر. أما الفيلسوف الصوفي فيدعي أن كل ما يلمس ويسمع وينظر إنما هي ظلال للحقيقة وإن وراء هذه الظلال توجد الحقيقة الأبدية التي لا تصل إلى الحس ولا تدركها العقول.... هذه الفوارق الوهمية ربما حدثت بين عالم وفيلسوف صوفي في القرن الماضي إلا أن العلم والفلسفة قد تطور كل منهما في أوائل هذا القرن بحيث اقتربت وجهتا النظر وأصبح من الميسور أن يتفاهما.... وإذا ضربنا المثل بجاذبية نيوتن، فالأرض تجذب التفاحة، ولكن ما هي هذه القوة التي تجذب الأرض بها التفاحة؟؟! نحن نعلم أنه لا يوجد ارتباط مادي بين الأرض والتفاحة، فكيف إذن يمكن أن تشد الأرض التفاحة؟؟ ألا يرى القارئ أن نيوتن اضطر إلى افتراض وجود عامل خفي لا تتسنى مشاهدته لكي يفسر حركة التفاحة؟؟ هذا العامل الخفي - أو العفريت الاصطناعي - هو ما سماه الجاذبية الأرضية... فالجاذبية كانت لا تزال نوعا من السحر العلمي والقول بوجودها هو القول بوجود سر من الأسرار الخفية في نظام الكون أو طلسم من الطلاسم التي لا تصل إلى كنهها العقول"[1].

وما يلمح إليه مشرفة بـ مصطلح "الفوارق الوهمية" بين مجالات العلم وأحداث الفن، أو ما يخضع للعقل التجريبي وما لا يخضع له، هو ما توصل إليه أينشتاين أيضا عندما قال: "الخيال هو المهندس الذي يضع تصميم النظرية الفيزيائية مستعينا بما تنقله التجارب والملاحظات الدقيقة"[2].

وربما دفع ذلك الشعر العربي المعاصر في حداثة النهضة العربية في مصر، في الربع الأول من القرن الماضي إلى تصور العلاقة بين مفهوم الجاذبية بين الكواكب والمجرات، ومفهوم الجاذبية بين الأشياء والأحياء، يقول الشاعر محمد فهمي في مجلة المقتطف عام ١٩٤٧: "ليست الجاذبية التي كشفها نيوتن في كنهها إلا الحب الذي تغنى به الشعراء فهي التي تجذب الكواكب كوكبا إلى كوكب كما يجذب الحب القلوب قلبا إلى قلب، فلولا الحب لما انتظمت الكواكب في السماء ولما كانت حياة، ومن يدرى فربما كان بين الكواكب المنجذبة إلى بعضها في الفضاء عواطف كعواطف المحبين، وقد تثور الجاذبية (الحب) بكوكبين فيخرجان عن مداريها ليعتنقا فيصطدما، وتكون النتيجة إما تلاشي أحدهما أو كليهما وفي هذه القصيدة ثورة حب انتهت بتدمير محبين". ثم يقول الشاعر قصيدته المعنونة بـ "جنون":

غرق القلب بسحرك وسحرت
فهفا الثغر لثغرك ، وهفوت
عربد الخفاق في الصدر جنونا
فسمعت
صوته الداوي وقد عاد حنينا
فدهشت
حين نادىَ باسمك العذب أنينا
ثم ملت

وما تخيله الشاعر محمد فهمي أقره الشاعر خليل مطران في مقطوعته القصيرة التي صعد فيها بمفهوم الحب من عالم الإنسان إلى دوائر الأكوان والأفلاك حتى لنرى الحب هو النسيج الحي الساري في نسغ الكائنات والموجودات، يشد بعضها بعضا؛ يقول مطران:

أليس الهوى روح هذا الوجود	كما شاءت الحكمـة الفاطرة
فيجتمع الجوهـر المستدق	بآخـر بينهما آصـرة
ويحتضن الترب حَبّ البذار	فيرجعه جنـة زاهـرة

وهذي النجـوم أليسـت كـدر طـوافٍ على أبحـر زاخـرة
يقـيدها الحـب بعضا ببعض وكـل إلى صنوهـا صائـرة

وهنا يجب أن نتساءل هل الخيال قادر بالفعل على تطوير حياتنا وفكرنا ووعينا العملي اليومي مثلما يفعل الخيال التكنولوجي اليوم. لقد تقاربت المسافات في القرن الواحد والعشرين بين ما هو علمي وتجريبي وما هو أدبي، وانمحت العلاقة بين ذكاء التقنية وذكاء الحدس، وانهارت الحدود الثنائية وبدأ عصر العوالم المتعددة المتداخلة، نحن نعيش بالاستعارات العلمية كما نعيش بالاستعارات الأدبية، والمعرفة تُخفي بقدر ما تكشف، وتمنع بقدر ما تمنح، ومن ثمة يكون الاحتكام إلى القياس الخفي أو الاستدلال التخييلي ضرورة لازبة لا مفر منها، مما دفع فلاسفة العلم المعاصر أمثال فيرا أبند ولاكاتوس وكارل بوبر وتوماس كون ولونجينو وعالم الرياضيات بولاني وبرتراند راسل إلى أن يدخلوا الجانب السيكولوجي والسوسيولوجي كأحد الأساسات الأصيلة في تأسيس بنية العلم نفسه. وللنظر هنا مع نبيل علي كيف أدت تكنولوجيا المعلومات ومعولها الثنائي إلى تحطيم كثير من الثنائيات، وما ترتب إثر ذلك على بنية الوعي والخيال الإنساني من تغيير جذري نوعي.

(أ) تحطيم ثنائية المادي واللامادي:

ما نقصده بالمادي هنا هو كل ما هو محسوس، سواء كان عضويا أو غير عضوي، أما اللامادي فيشمل كل ما هو مجرد غير محسوس من أفكار ومفاهيم ونظريات وعلاقات، وما شابه. من هذا المنظور، تمثل آلة الكمبيوتر نقلة نوعية مثيرة وحاسمة في مجال الابتكار التكنولوجي، يمكن لنا إدراكها من خلال تعريفنا لمفهوم "الآلة" أصلا، فالآلة — ببساطة — هي وسيلة مادية لتجسيد فكرة معينة من أجل تنفيذ وظيفة معينة. ومن خلال التصميم، يتم تحويل هذه الفكرة إلى آليات من التروس والروافع والدوائر الكهربية والإلكترونية. وعليه، تتجسد الفكرة بصورة نهائية لا تقبل التغيير، ولا تنفصم عن الشق المادي المنفذ لها، ولا سبيل أمام مستخدم الآلة، الموسومة بفكر مصممها، إلا أن يلتزم بما قرره هذا المصمم بشأن أطوار أدائها وأسلوب استخدامها، ويأتي الكمبيوتر — ولأول مرة — ليعلن "فك الاشتباك" بين فكرة تصميم الآلة والعناصر المادية التي تجسد هذه الفكرة، وذلك من خلال ثنائية الشق المادي المتمثل في العتاد hardware، والشق اللامادي المتمثل في البرمجيات software؛ الفكر الذي يهب الحياة لهذه العناصر المادية الجامدة. وعليه، فالكمبيوتر هو "آلة إنجاز خام" يتم توجيهها من خلال البرامج لتنفيذ وظائف محددة. بقول آخر، تتحد الآلة وتتعدد وظائفها مع تعدد برامجها، فالكمبيوتر المستخدم في مركبات الفضاء هو نفسه — من حيث الأساس — المستخدم في أدوات المطبخ، والمستخدم في الحسابات العلمية وهو المستخدم في ألعاب الفيديو، والمستخدم في تطبيقات نظم الإدارة في الهندسة الوراثية، وهلم جرا.

إن كان الكمبيوتر قد فصل بين العتاد والبرمجيات، فإنه — في ذات الوقت — قد استحدث وسائل عملية للتحويل بين المادي واللامادي والدمج بينهما، حيث تقوم البرمجيات حاليا بكثير من الوظائف التي كانت تنفذ فيما مضى من خلال عناصر مادية من تروس وروافع ودوافع ومقاومات وملفات ومكثفات وخلافه. على الجانب الآخر، يمكن تحويل البرمجيات نفسها إلى مقابل مادي، وذلك من خلال ما يعرف بأسلوب "معدنة البرمجيات" metallization، حيث يتم صهر البرامج — أو حرقها وفقا للمصطلح الفني — في صلب بلورات شرائح السليكون الإلكترونية لتتحول بذلك، تعليمات البرمجة، ذات الطابع الرمزي، إلى مقابل مادي من الدوائر الإلكترونية الدقيقة. لقد كان لتحطيم ثنائية المادي واللامادي انعكاساته الواضحة في العديد من المجالات.

وفي المجال الإبداعي تشير دلائل عدة أن فن عصر المعلومات سيسوده الطابع الذهني فيما يعرف بالفن المفهومي conceptual art حيث يمزج هذا الفن بين الأفكار المجردة، وعناصر الفن التقليدية الأخرى من رسم ونحت وموسيقى وأداء حي وخلافه. بالإضافة إلى مزج الإبداعي المجرد بالإبداعي المادي. يجوز لنا هنا أن نشير إلى ما يجري حاليا في علم الجمال فيما يخص وضع أسس موضوعية، وأحيانا كمية، لتقييم الأعمال الفنية. إن منظري الفنون يسعون إلى تجسيد المفاهيم المجردة مثل "شعرية" الشعر، و"روائية" الرواية، وموسيقية اللحن، وتماسك النص وخلافه، ووسيلتهم الأساسية في ذلك هي ما تتيحه تكنولوجيا المعلومات من وسائل عملية لإبراز هذه المفاهيم في صورة محسوسة، في هيئة معايير كمية ومؤشرات إحصائية وأنماط مختلفة من شبكات العلاقات.

(ب) تحطيم ثنائية الواقعي والخيالي:

يمثل الواقع الخائلي virtual reality ذروة ما وصلت إليه تكنولوجيا المحاكاة الرقمية digital simulation، والتفاعل بين الإنسان والآلة، إنه — أي الواقع الخائلي — ثمرة ما يمكن أن نطلق عليه "هندسة الخيال Imagineering" التي تجمع في كل واحد متسق بين العلم والفن والتكنولوجيا، من أجل إقامة عوالم وهمية من صنع الرموز، ويلزم في بداية تناولنا لتكنولوجيا الواقع الخائلي التأكيد على أن ما سيتلو من حديث بشأنه ليس من قبيل الخيال العلمي، بل كل ما سنورده هنا قد استقيناه مما يجري حاليا في معامل البحوث ومراكز التطوير. وبغض النظر عن تعدد أشكال نظم الواقع الخائلي، وطرائق التعامل معه، تظل الفكرة المحورية لتكنولوجيا الخائلية هي مفهوم الشعور بالانغماس في تلك العوالم الصناعية المشيدة من الأرقام والرموز، وتعليق إدراكنا بعدم واقعيتها يتولد الشعور بالانغماس بفعل ثلاثة عوامل متضافرة هي: خداع الحواس، وتوليد الأشكال المجسمة ثلاثية الأبعاد، وردّ فعل النظام ديناميا مع حركة الرأس، أو حركة العين أحيانا، أو حركة الجسد أو الأطراف أو الأصابع. لقد أسقطت تكنولوجيا الواقع الخائلي الحاجز الفاصل بين الواقعي والخيالي، بين الكائن الفعلي والخائل الرمزي الذي يتمثل لنا في صورة أقرب ما تكون إلى عالم الواقع، ومن خلاله — أي الواقع الخائلي — ننفذ إلى ما وراء شاشة الكمبيوتر، ولم نعد بذلك في حاجة إلى التعامل معه من خلال الأدوات التقليدية مثل لوحة المفاتيح والفأرة والأقلام الضوئية وغير ذلك، فما إن نرتدي نظارة الواقع الخائلي، أو نرتدي حلة البيانات الحساسة data suite حتى ينفتح أمامنا فضاء رمزي من عوالم الوهم نجوب أرجاءها ونتسكع ونسكن مواقعها، ونتفاعل مع كائناتها الخائلية، نتحسسها ونتمسك بها ونتقبض عليها ونحاورها ونراوغها. لقد حررتنا تكنولوجيا الواقع الخائلي من قيود الجسد وقيود النفس وقوانين الطبيعة وقوانين المجتمع. والحال هكذا، فلا عائق أمام من يبحر في هذا الفضاء الرمزي أن يصعد إلى مجرات النجوم أو يغوص إلى أعماق الأرض والمحيطات، وأن يتجول داخل المفاعل النووي دون خوف من شدة حرارته وإشعاعاته الفتاكة بل يمكنه أيضا أن يقلص جسده ليسري مع الدماء في رحلتها عبر الدموية، أو ينفذ من جدار الخلايا الحية ليعايش ما يجري بداخلها من عمليات بيولوجية. وكما يمكن الواقع الخائلي الإنسان من الإبحار في المكان، يمكنه — أيضا — من الإبحار إلى أزمنة الماضي الغابرة، واقتحام أزمنة المستقبل القادمة، أو الخلط بينها فيما يعرف بالخلط الزمني time scrambling، وبسقوط الحاجز بين الواقعي والخيالي تتهاوى ثنائيات عديدة عاشت آمادا طويلة نكتفي منها هنا بـ: ثنائية الحرفي والمجازي، ثنائية المحسوس والمجرد، ثنائية الوعي واللاوعي، ثنائية القريب والبعيد"[٣].

لقد انتفت القسمة العلمية القديمة القائلة بأن العلم مجاله الضرورات، وأن الخيال مجاله الحريات، وسبحت العلوم كلها على اختلاف تخصصاتها في بحيرة لجية من شبكة الاستعارات وغابات المجاز، مما أحدث تغييرات نوعية كيفية لنظرية الأدب نفسها بخصوص علاقة الخيال بالتكنيك العلمي المعاصر الذي يستطيع - فيما يطرح هذا البحث - أن يقدم علاقات تخييلية جديدة في نظرية الخيال الأدبي تكون قادرة على إعادة تأسيس حدها الجمالي من جديد، وفق تصور انهيار مفهوم الحد العلمي في العلوم البينية التداخلية، وما ترتب عليه من اتساع مدى الإمكان البشري في الوعي والمعرفة والتخيل والاستشراف وخلق الفروض، ومن هنا كان اقتراحنا هذا المصطلح الفني التجريبي في هذا البحث وهو، "شعرية الفضاءات البينية": الذي يصور الحوادث التخييلية البينية الكامنة في بنية المادة بالفعل، أو ما يجب أن يحدث داخل هذه المادة المتعينة الآن، أو ما هو محتمل الحدوث فيها على سبيل الصمت والكمون والغياب، لا من جهة الخيال الأدبي البياني الصرف، كما هو معهود في الموروث البلاغي والنقدي والشعري العربي، ولكن استنادا إلى استخلاص جواهر الحقائق العلمية التجريبية القائمة، أو المحتملة المفترضة، وتحويلها إلى تكييف شعري تصويري يوسع من أفق معرفتنا بذواتنا والعالم من حولنا، وبما يوسع أيضا من فكرة العلاقات الخيالية نفسها، وينقلها من حدها الأدبي الخالص في البلاغة العربية القديمة والجديدة معا، إلى عوالم أدبية وعلمية وفلسفية وكونية لا متناهية، تتأسس حدودها الجمالية والمعرفية وفق منطق الرحابة والتعقيد والتداخل، بما ينقل فكرة الجدل التخييلي الكامنة في بنية الخيال الأدبي ما نطلق عليه هنا "جدلية الأخيلية البينية" التي تتراسل بين شعرية البيان وشعرية التقنية، وهو ما يُعنى به هذا البحث في المقام الأول.

إن الحداثة العلمية والتجريبية ترفض بطبيعتها الأعراف المستقرة، فالوعي الحداثي وعي نقدي نقضي، يمارس ذلك على ذاته قبل ممارسته على غيره، فقد صار العالم ملتبسا مظنونا، ولم يعد واضحا مقننا، وغلبت فيه الظنية والاحتمالية واللاعقلية على اليقينية والموضوعية، والنسبي المتغير الخاص، على الثابت الكلي العام، ولعل ما يطرحه "ليوتار" أحد رواد النقد الثقافي، في كتابه (الوضع ما بعد الحداثة) بصدد معالجته "للمشكلة الثقافية" برمتها في صيغة مفارقة واضحة بين (العلم) وما يطلق عليه (المعرفة) يوضح ما نحن بصدده الآن، يقول ليوتار: "تظهر المعرفة نشاطا إنسانيا عاما يتجاوز حدود الطاقة العلمية ليظهر في صور أكثر انفلاتاً وفوضى، فهي تشمل مثلاً .. كيف تعيش؟ كيف تسمع؟ وكيف تستخدم الأشياء؟ وما هي معايير الفعالية والعدل والسعادة والصوت واللون والألم والرغبة والإشباع، ثم يؤكد على قومية ومحلية المعرفة، أما (العلم) فهو يؤسس للنظام والكلية من حيث سعيه إلى فرض نمط واحد للوعي بالعالم، ومن ناحية أخرى فهو يقوم على البرهان، ويفترض البرهان استحالة إثبات الشيء ونقيضه في نفس الوقت، وهكذا فإن معكوس هذه القاعدة العلمية يبدو ممكناً ومتاحاً في (المعرفة) كذلك فالعلم يقوم على اللغة الإشارية (تشير إلى الأشياء) وهو مستوى أولي لخطاب لا يمكنه احتواء الرمزي والأسطوري، في حين يمكن للمعرفة التي تقوم على لغة (تقعيدية) بالإشارة إلى مجموعة القيم والمعايير التي يعجز عن تفسيرها العلم، ذلك لأن المعرفة تقوم على منطق الحكاية ومن ثم فالمعرفة أوسع نطاقاً من العلم"[4].

إن ما يطرحه "ليوتار" هنا هو البحث عن تصور مختلف للعلم والثقافة والنص الأدبي والوعي الجمالي والمعرفي، والعمل الثقافي برمته مقارنة بالمفهوم العلمي السائد لهذه المفاهيم، فهو يعيد تفكيك التصورات السابقة لمفهوم العلم ذاته بغية توسيع أفق المفاهيم والتصورات، لتتحول من ذاتية المركز إلى تعددية السياقات، ومن تحكمية النظرية إلى رحابة التساؤلات، ومن موضوعية اليقين إلى احتمالية الآفاق وتجاورها، وهذا يعني انتقال نظرية المعرفة من دور الانغلاق إلى دور الانفتاح الأبدي لتكون أكثر قدرة على الإنصات للعالم الواسع.

لقد وعى الفيزيائيون أن الكون بجميع ظاهراته وموجوداته وحدة واحدة من التداخل الحي الخلاق، والكون إن تجرد من معالمه التداخلية ينتهي إلى كونه إشعاعاً. وبالطبع نحن بدورنا نرى هذا الإشعاع في الحقائق المادية الكونية قرين الإشعاع في الأخيلة الشعرية الخلاقة، بل ليس الكون مجرد إشعاع خالص كما يقول علماء الفيزياء بل تحتل هذه النقطة الجوهرية عن حقيقة الكون مركز الأولوية في علاقتها بالمظاهر العديدة في العالم المألوف، وهكذا يعتبر الفيزيائيون الكون وحدة عضوية، مثلما يرى نقاد الأدب أن النص بنية جمالية عضوية متنامية وفق شروط تركيبها الداخلي الخاص بها. ومن هذا المنطلق صار المبدعون لا يكتبون نصوصهم في نطاق الوعي الشعري وحده، أو داخل الوعي البياني فقط، بل صار الخيال يبدع مبتكراته العلمية والشعرية معا داخل نطاق الحيز الكامل للخبرة البشرية بكافة صور تعددها المعرفي، وصار السياق المعقد لبنية الوعي هو الموازي اللغوي لبنية الوجود نفسه.

إن الشعر هنا تنحل علاقته القديمة والقريبة بالعالم ويدخل في طور جديد كل الجدة من جهة الكيفية الجمالية للوعي الجمالي بالعالم، هنا يتحد الشعر بالحياة من جديد وفق منظور جديد، ويستطيع أن يصل أكثر من أي وقت مضى إلى أعلى وأعقد استشرافاته وتنبؤاته، إن الشعر ـ كما نرى ـ سوف يعود تأمليا تركيبيا كما بدأ، وعلينا أن نفهم مصطلح التأمل هنا في سياقاته الفلسفية المعقدة والمتعددة، بوصفه نقدا جماليا لطرائق الوعي والتخييل وآليات إدراك الكون والذات والواقع، والعالم كله. إن الشعر سيكون أكبر من أن يمتصه العالم والواقع في أفقه العلمي التعددي الهائل، بل سيسعى الشعر إلى أن يمتص العالمَ ويعلو عليه، أو قل يسمو عليه وبه في آن، إنه ينتقل من الحركة داخل حدود الإدراك ومهما كان متسعا إلى نقد حدود هذه الحركة ذاتها، ويسعى إلى تفكيك الحدود الجمالية والمعرفية الكامنة في بنية التقاليد البلاغية القديمة والجديدة على السواء في ضوء هذا المجاز التكنولوجي التجريبي القائم على فحص حدود التخيل الإنساني نفسه، وتأسيس وعي ولاوعي إنساني جديد، يتخذ من قران العلوم الإنسانية والتجريبية والتقنية تأسيسا جديدا للاوعي الإنساني أستطيع أن أطلق عليه هنا مصطلح "اللاوعي التكنولوجي التعددي" ينضاف إلى ما أسسه فرويد ويونج ولاكان من قبل، وسوف يقلب هذا التصور الجديد لأنماط الوعي واللاوعي البشرى فيما نرى نظريات علم النفس المعاصر رأسا على عقب، فمن الممكن هنا أن نفيد من توسيع نطاق اللاوعي نفسه من خلال بنية الوسائط التكنولوجية التعددية. إن سرعة تحرك الأشياء والأحياء تجاه المستقبل قد زادت زيادة عظيمة، فلا نمتلك الآن خيارا معرفيا آخر غير أن نكون مستقبليين بالرغم عنا، وقبل أن نبسط القول في هذا المصطلح الجديد: "اللاوعي التكنولوجي التعددي"، لابد أن نفرق تفرقة دقيقة للغاية بين مصطلح "المجاز التكنولوجي التعددي" ومصطلح "أدب الخيال العلمي"، الذي يعني عند رواده: "ذلك النوع من الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغير على البشر في عالم الواقع، ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل والأماكن القصية وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيير العلمي أو التكنولوجي ويشمل عادة أمورا ذات أهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلى، وكثيرا ما تكون الحضارة فيه أو السلالة البشرية معرضة لنوع من الخطر"[*].

وهذا يعني أن أدب الخيال العلمي يُعنى بنقد النماذج الثابتة للوعي العلمي السائد في بنية العلم أو بنية المجتمع ويحاول أن يوسع من نطاقها الإنساني عبر بنية الخيال العلمي نفسه، من خلال مشكلات إنسانية أو مغامرات درامية، وهو أمر يختلف جذريا عما أسميته بـ"المجاز التكنولوجي التعددي"، وهو مصطلح نقدي ـ ننحته نحتا ـ في محاولة تجريبية منا لتأسيس مفهوم جديد للشعرية العربية المعاصرة من خلال تلاقحها بشعرية العلوم المتعددة، تخرج بها من حدها الجمالي البياني الصرف، إلى حدود وعلائق جمالية ومعرفية جديدة، بناء على ما تصوره من تعقد نظرية المعرفة المعاصرة من جهة، وانهيار

فكرة الحد البيني في التخصصات الإنسانية والعلمية المختلفة من جهة ثانية، ومن ثم الدخول في هذا التداخل الشبكي المعرفي العلائقي في تصور العالم والوعي والحقيقة من جهة أخيرة، وتأثير جميع ذلك في النهاية على حساسيتنا الإنسانية والجمالية والمعرفية، بما ينقل الحد المعرفي والجمالي في نظريات العلم والجمال من حدودها الثنائية والتقابلية السائدة إلى حدود معرفية وجمالية تداخلية بينية شبكية، تتجاوز التقسيم التقليدي للمعرفة بوصفها حدودا منهجية صارمة إلى وصفها تضايفا تعدديا متصلا في بنية تخييلية تداخلية.

ولعل تصور وردزورث في مقدمة ديوانه "قصص شعرية غنائية شعبية" لتطوير مفهوم الخيال الشعري بتلاقحه مع ما هو علمي - يُلقي بعض الضوء على ما نحن بصدده هنا؛ يقول وردزورث:

"إذا كان على الجهود العقلية لأهل العلم أن تحدث على الدوام ثورة مادية مباشرة أو غير مباشرة في حالتنا، وفي الانطباعات التي نتلقاها بحكم العادة، فإن الشاعر لن يتقاعس عندئذ أكثر مما هو في الوقت الحاضر، وسيكون متأهبا لاتباع خطوات رجل العلم، ليس في تلك التأثيرات العامة غير المباشرة وحدها، ولكن سيؤازره حاملا الإحساس إلى خضم العلم نفسه، وستكون أبعد اكتشافات عالم الكيمياء وعالم النبات وعالم المعادن هي الحد الملازم لفن الزمن الذي ستكون فيه هذه الأشياء مألوفة لنا، وستكون العلاقات التي سيتأملها في ظلها هذه العلوم الخاصة بهم علاقات مادية بصورة واضحة وملموسة لنا كمخلوقات ينتابها السرور والألم، وحين يأتي الزمن الذي سيكون مستعدا لأن يقدم، إذا جاز التعبير شكلا من لحم ودم وسوف تدعم الشاعر روحه المقدسة للمساعدة في تغيير المظهر، وسوف يرحب الكائن المنتج بالتالي كشخص عزيز، ونزيل حقيقي ضمن أهل بيت الإنسان"[6].

ونبوءة وردزورث قد تحققت إلى حد كبير في الواقع الأدبي العالمي المعاصر، وما يسوقه وردزورث هنا نراه ضروريا من وجهة نظرنا - بل حاسما - لتحديد الفروق الدقيقة بين ما نقترحه هنا في مصطلح "المجاز التكنولوجي" وما يقصده أصحاب نظرية الخيال العلمي فيما يحددون به مجالات هذا الخيال ووظائفه الجمالية والمعرفية، فما يشير إليه وردزورث ينصرف إلى التغييرات الجوهرية الحاسمة التي تحدثها الحساسية العلمية في الذوق الأدبي نفسه، جراء تلاقح البياني بالعلمي، فيما يتجاوز به "ثغرة الثقافتين" الأدبية والعلمية، حتى يتم اكتشاف هذه المساحة المعرفية والشعورية الجديدة الناجمة من توسيع التصورات العلمية التجريبية المعاصرة لأفق إنسانيتنا وحدود إدراكنا وطبيعة حساسيتنا الجديدة بالعالم من حولنا، وهذا سيفتح الباب واسعا في المستقبل كما يقول فؤاد زكريا لعالم جديد نترقبه: "يضع فيه الشاعر يده في يد العالم، ومن يدري فقد تتاح لنا عندئذ مشاهدة جانب مجهول لم نلمح منه حتى هذه اللحظة إلا بصيصا خافتا، وأعني به "شاعرية العلم""[7].

ولعل هذا ما حدا بالشاعر الفيتنامي المعاصر "ترانج خانه شانه" إلى كتابة قصيدة خلاقة بهذا المستوى المجازي التكنولوجي الرقيع بعنوان "مناظر طبيعية مصغرة"؛ يقول الشاعر:

مثل الجُسَيم بمجاله الكمي
ومجاله المغناطيسي
ومجال جاذبيته
تكون الصورة المصغرة للذرة
ومثل الذرة تكون الصورة المصغرة للكون
منظر طبيعي في منمنمة
تكون الصورة المصغرة للطبيعة
وكل ملمح من ملامحها....

هذه هي الطبيعة بكل روعتها
في نبض سرمدي
تلهم مشاعر الانسجام
بحركتها المغمة بطنين الأبدية
وسكونها اللامتغير
داعية إلى التأمل
في أصل الخليقة[٨]

إن مفهوم المجاز التكنولوجي التعددي القائم على شعرية الفضاءات البينية يمثل طفرة في الوعي المعرفي والإدراك الجمالي معا، يوازي تعقد السياقات المعرفية والجمالية وتداخلها، وفي هذا يقول أو كتابيو باث: "إن الرؤية الشعرية هي التي تقوم على المقاربة بين الأشياء المختلفة وفضلا عن ذلك هي تلك التي تستجلي الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء ولكن باعتباره منظومة من العوالم في حالة من دوران وهذه الرؤية تتأسس على التفاعل المتزامن بين نظام يبدو ثابتا متتابعا على السطح، وآخر يمور بالدوران والتعدد في الأعماق المحركة للسطح بشكل تجريبي يقارب النموذج العلمي لنظرية (الكوانتم) المعنية بمفهوم اللاتحدد واللاانظام جنبا إلى جنب مع التحدد والنظام، حيث نجد تجليات هذا التصور كما يقول "مايكل فاندين هوفيل" في دراسته عن المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد: "إن مثل هذه التجليات لمفهوم اللاتحدد أصبحت تستخدم في أشكال الأدب المختلفة، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مجموعة الروايات التي تنبني على نظرية الأنظمة مثل رواية "بينشون وكوفر cover وديليلو Delillo" ومن خلال هذه الرؤية تتحول النظرة إلى اللاانظام والمغايرة من مجرد صورة تعبر عن الفوضى إلى ضرورة أساسية في عملية التحول إلى أنظمة خصبة ومعقدة، تلك الأنظمة التي تعيد تشكيل ذواتها بشكل دائم يخضع للمراجعة المستمرة والتفاعل والحوار الدينامي بين مراكز النظام القائمة، وأشكال المغايرة، وهذا التجمع لمنظومة العوالم المختلفة في حالة من الدوران يقترب مما قاله نيتشه عن الآفاق التي يمكن أن تقتحمها القدرة الإنسانية لتغيير الواقع الاجتماعي والسياسي"[٩].

ومن هنا كان علينا أن نراجع معظم أفكارنا وتصوراتنا ومفهوماتنا في ثقافتنا العربية المعاصرة مراجعة جذرية أصيلة "لقد أصبح لزاما على الفكر الإنساني لكي يستوعب واقعه الراهن أن يواجه تعقده وجها لوجه، يأخذه كما هو لا يختزله، كي يتواءم مع أدوات تفكيرنا وحدود عقلنا وذاكرتنا، نحن في أمس الحاجة لفهم التعقد بل الفوضى التي نالت حقها أخيرا من التنظير (نظرية الفوضى) هنا يبرز دور تكنولوجيا المعلومات في قدرتها على التعامل مع الواقع، والتخلص من التفكير القطعي اليقيني كي نواجه واقع الاحتمالات وبدائل السيناريوهات، من جانب آخر فقد عصفت أعاصير عصر المعلومات بكثير من الأسس التي قامت عليها صروحنا الفلسفية، وهياكلنا المعرفية، ووسائل إنتاجنا ونظمنا الاجتماعية، سياسية كانت أم اقتصادية إعلامية أم تعليمية، إنه عصر المعلومات ذو شغف عظيم بالتحطيم والإحلال وإعادة البناء.... إلى الحد الذي أصبحت معه رؤى الخيال العلمي هي أجندة البحث العلمي"[١٠].

لقد صارت اللغة تمثل حاجزا بيننا وبين الحقيقة المعاصرة التي كبرت فجأة عن حدودها القديمة أو حتى المعاصرة، ومن هنا فإن التساؤل الفلسفي المعاصر لدى أئمة الفلسفة المعاصرة: فيرا أبند، ولا كاتوش، وتوماس كوين، وكون ولونجينو، وبولاني، عندما تساءلوا في بنية الثورات العلمية المعاصرة عن الحدود الفاصلة للحقيقة، وشروط تأسيسها في واقعنا المعاصر، وعلاقة كل ذلك بالأنظمة الرمزية الثقافية التي تحكم مدى حركة عقولنا وأخيلتنا، لقد وعى هؤلاء الفلاسفة الفجوات المعرفية الفادحة بين بنية اللغة-بوصفها رمزا للحقيقة وبين

حقيقة الأشياء في ذاتها، نحن لا نتعاطى الحقيقة بل نتعاطى ظلالا مرتبكة ومربكة عنها. وكما يقول "جان جاك لوسركل": "إن كل نظرية للغة تبني موضوعها عن طريق الفصل بين الظواهر "ذات العلاقة" والظواهر "غير ذات العلاقة" مع استبعاد هذه الأخيرة، والنتيجة أن كل النظريات تترك خارج نطاق الدراسة ما يمكن تسميته بـ"المتبقي" هذا المتبقي هو ذلك الجزء الغريب والفوضوي والخلاق من اللغة الذي نستعمله جميعا ودائما إنه جوهر الشعر والمجاز"[١١].

الهوامش :

١ ـ مصطفى مشرفة، مطالعات علمية، مطبعة الاعتماد بمصر، ط١، ١٩٤٣، ص٨٢

٢ ـ و.أ.ت. بفردج، فن البحث العلمي، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة أحمد مصطفى أحمد، دار اقرأ، بيروت، ط٥، ١٩٨٦، ص٩٤.

٣ ـ نبيل علي، قضايا عصرية، رؤيا معلوماتية، نموذج للكتابة عبر التخصصية،مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٦٠.

٤ ـ نقلا عن سيد الوكيل، ثلاث نظرات في النقد (أسئلة النقد وإشكاليات الواقع) المؤتمر الثالث لإقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، بنى سويف، ١٧/١٩ـ٥/٢٠٠٣، ص٩٧، ٩٨

٥ ـ روبرت سكولزه وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، ترجمة حسن حسين شكري، سلسلة الألف كتاب الثاني، ع٢٧١، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٥.

٦ ـ روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، مرجع سابق، ص١٩.

٧ ـ فؤاد زكريا، الشاعر وقضايا العصر، المؤتمر العالمي للشعراء، مجلة الشعر، ع٦١ القاهرة، ديسمبر ١٩٩٠، ص٣٦ .

٨ ـ روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، مرجع سابق، ص٢٠، ٢١.

٩ ـ المسرح التجريبي ومفهوم اللا تحدد، دراسة حالة في نظرية الكيوتيكا، مايكل فاندين هوفيل، ترجمة سامح فكرى، عدد المسرح والتجريب، مجلة فصول. القاهرة مج ١٣، ع٤، شتاء ١٩٩٥، ص٥٣.

١٠ ـ نبيل علـى، قضايا عصرية، رؤيا معلوماتية، نموذج للكتابة عبر التخصصية، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٦٠.

١١ ـ جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ترجمة محمد بدوى، مراجعة سعد مصلوح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٧.

أدب الخيال العلمي والاتجاهات النقدية

ايستفان سيسري - روناي جونيور/ ت: أحمد هلال يس

لم يحظ نوع أدبي يلقى شهرة ورواجاً بين القراء بمثل العدد الهائل من الكتابات النقدية التي اتسمت بتعدد الرؤى ووجهات النظر التي دارت حول أدب الخيال العلمي. فالسمة الأصلية التي تميز هذا النوع الأدبي ونعني يها هذا المزج بين النقيضين بما يطبعها من نزعة عقلية في رسم الشخصيات وعرض الأحداث يخالطها غير قليل من الأحداث التي تعز على التأمل والتخيل مما يشكل تحديا للمفاهيم التي رسخت في الأذهان عن الواقع الماثل أمام أعيننا، وهو تحد يتخذ أحيانا شكل الجدية الصارمة في التناول وأحيانا بفرض معابثة خيال القارئ. أقول إن هذه الخاصية التي ينفرد بها أدب الخيال العلمي تجعل هذه الفورة أو الهياج النقدي الذي تستثيره سمة أصلية من سمات هذا النوع الأدبي.

والتعليقات التي تستلهم هذا النوع الأدبي تتراوح بين وجهات نظر يطرحها النقد الأدبي الأكاديمي وبين آراء يعرضها كتاب ومحررو المراجعات الأدبية في المجلات، والمناقشات على شاشات شبكة المعلومات الدولية والنظرية التي تعرف باسم " مابعد الحداثة" وأصحاب الافتراضات المبنية على أسس راسخة من المعرفة المتعلقة بنشأة الكون والنزاعات الطائفية بين من يصطنعون أدوار كلينجونز وتطرح هذه التعليقات النقدية طائفة من النقاد المحترفين من ذوي الثقافة الواسعة والذوق المدرب في شتى ألوان الفن وجماعة من الهواة الذين تشتعل أفئدتهم حماسا لهذا الفن الروائي. ثمة خاصية أخرى جديرة بالملاحظة في هذه الكتابات النقدية وهي انبهام الحد الفاصل بين هذين النوعين من الكتابات النقدية.

ولا تقتصر المشكلات التي تواجه من يتصدى لنقد هذا النوع الأدبي على تقييم تلك الشطحات على أجنحة الخيال والأحداث والمواقف التي تستعصي على الحل والتي يجبه بها كتاب الخيال العلمي القارئ والناقد على حد سواء وإنما يجد الناقد نفسه يئن في قبضة أسئلة لا يجد لنفسه بدا من محاولة الإجابة عنها وهي أسئلة تتعلق بقضية العلاقة بين الأدب كوسيلة للتسلية وإزجاء وقت الفراغ أو كقوة محفزة على التفكير النقدي الخلاق، وبين

الأدب كدراسة أشبه باللعب أو كوسيلة تثقيف وتعليم، أو بين القيم التي تدعو إليها النزعة الإنسانية وثقافة مجتمع علمي يقوم على التقنية الحديثة.

هذه المشكلات التي تجابه نقاد أدب الخيال العلمي دفعت أحد الكتاب إلى أن يصف هذا المذهب من النقد بأنه من أكثر الدراسات التي تعالج فرعاً واحداً متعيناً من فروع الأدب إسهاباً واستفاضة على مر التاريخ [Westfahl, 1999: 187]. وبسبب اتساع مجال أدب الخيال العلمي وانبهام الحدود الفاصلة بين أنواعه العديدة يصعب على الباحث أن يرسم حدوداً فارقة يلزم بها النقاد ولا يسمح لهم بتخطيها. ويعن لي لدواع من التيسير على القارئ أن أفرق هنا بين ثلاثة مذاهب أو اتجاهات رئيسية من نقد الخيال العلمي وأعني بها النقد الأدبي، والنقد الموجه إلى القارئ العادي popular ، والنقد الأكاديمي. بيد أنه ليس من اليسير دوماً التفرقة بين هذه الأنواع إذ كثيراً ما تعالج نفس الأسئلة أو القضايا التي أسلفناها من منظور أو وجهة في النظر تكاد تكون متشابهة. كما أن الحدود الفاصلة بين هذه الأنواع لا تتسم بالثبات إذ إن الاتجاه النقدي الذي يتمذهب به كل نوع يعكس مصالح مؤسسات وجماعات ثقافية متعينة كما يعكس طبيعة ما تصطنعه لنفسها من أساليب ووجهات في النظر ترتكز على موروثها الثقافي بيد أن هذه الأساليب والوجهات في النظر تعتريها في بعض الأحيان تغيرات تطمس المعالم الفاصلة بينها لحد التشابه بسبب التغيرات في الحياة الثقافية التي طرأت على عالمنا الذي يشهد نمواً تقنياً آخذاً في الازدهار. وسوف أخص في هذه المقالة بالدراسة في شيء من الإسهاب الأجواء الفكرية والاجتماعية التي نما في رحابها أدب الخيال العلمي وما أثاره من كتابات نقدية تدور حوله دون التطرق إلى الحديث عن المقالات النقدية العديدة التي عالجته.

كما صببت اهتمامي على دراسة مظاهر التطور التي شهدها هذا الفن في الولايات المتحدة وبريطانيا اللتين كانتا أحظى البلدان بغزارة التأليف في هذا المجال بما أخرجته المطابع فيهما من كتب في أدب الخيال العلمي يضؤل بالقياس إليه ما تنتجه البلاد الأخرى كما أن الأساليب المتنوعة التي اصطنعتها لنفسها هذه الكتابات وما أثارته من جدال محتدم كان لها تأثير عظيم على أدب الخيال العلمي في باقي المجتمعات.

ويرجع تاريخ ظهور نقد أدب الخيال العلمي إلى سنوات بزوغ هذا النوع من الكتابة في مستهل القرن التاسع عشر عندما شرع الكتاب في أوربا في وصف صورة المجتمعات في المستقبل وتخيل العوالم البديلة، دون إضفاء هالة من الغرابة عليها أو إفراط في الخيال الجامح، وذلك باستخدام نفس التكنيك الواقعي والتفكير المنطقي في وصف عوالمهم السابحة في عالم الخيال الذي اصطنعوه لأنفسهم في وصف رحلاتهم ووثائقهم التاريخية المدونة.

والجدير بالذكر أن كتابات الخيال العلمي الجامح طيلة القرن التاسع عشر خضعت لطريقتين في المعالجة النقدية: أولاهما، رسم صورة مثالية للمستقبل ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالصورة المثالية للمجتمع الصناعي التي طرحها الفيلسوف الاشتراكي الفرنسي سان سيمون St.Simon، وثانيتهما ذلك التراث الذي يتعلق بعلم السيمياء والذي اصطبغت فيه الاكتشافات التي تعز على التصديق والتخيل بصبغة الفلسفة الطبيعية الرومانسية naturphilosophie. المنهج الأول في المعالجة النقدية كان يتوخى قطع جميع الأواصر التي

تربط بينه وبين منهج ثقافة الكتابة الأدبية، وخلق تيار نقدي لمعالجة أدب الخيال العلمي يتسم بالتكنوقراطية والصبغة الشعبية، والذي بزغ نجمه مع الإشارة إلى مشروع جول فيرن Jules Verne الموسوم بـ"Voyages Extraordinaires". ويصور الأسلوب الآخر في المعالجة النقدية الذي يشابه مذهب الأدب الغوطي gothic لحد التماثل. أفكاره العلمية الأولية من منظور موتيفات أسطورية أو سحرية تلقاها الخلف عن السلف.

وبالنسبة للأدباء الذين يصورون عالما هو مثال في الكمال يعز على التصور فإن العلم بوساطة التكنولوجيا كان يمثل العلاج الناجع للعوز والفاقة والجهل. وعلى العكس نجد أن كتاب روايات الخيال العلمي الذين اصطنعوا في كتاباتهم الأسلوب الغوطي كانوا يرون في العلم رمزا لما يصطرع في نفوس البشر من قيم أخلاقية متعارضة فالعلم يعكس ما تبطنه النفوس كاشفا عن خبايا الطبيعة البشرية وليس ظروف المجتمع وأحواله. والأشكال الأدبية التي يؤثر هؤلاء الكتاب أن يصطنعوا لأنفسهم تتمحور حول شخصيات تفرض على نفسها سياجاً كثيفا من العزلة، وتنهش قلوبها الوساوس والهواجس وتتنازعها انفعالات متضاربة وهي شخصيات كانت موضع الاهتمام والحظوة لدى أدباء القرن التاسع عشر في أوربا وأمريكا.

إن شكل التيار الغوطي في أدب الخيال العلمي قد حظي بالنضج عندما استلهم نظرية داروين في نشوء الأنواع منهجا في السرد القصصي العلمي. كان بوسعه التصدي للنموذج الأدبي الكلاسيكي الذي لم يكن ما يصوره من أحداث واقعية سوى طلاء تتوارى وراءه موضوعات نمطية archetypes . ويدين هذا التيار بالفضل لـ"هـ ج ويلز" الذي أضفى على الروايات الأدبية الغوطية مسحة من الواقعية العلمية التي لا تعز على التصديق أو التخيل عندما ضمن رواياته العلمية الباكرة أفكاراً استوحاها التاريخ الطبيعي لظاهرة النشوء وطبقها على السبل التي يتوسل بها البشر للارتقاء وبلوغ مستوى أسمى من العيش.

وفقاً لما قاله أحد كتاب المراجعات الأدبية المعاصرين في فرنسا، فإن الفكرة التي تشيع في أعمال ويلز تدور حول "عملية التطور المتبادل بين العلم والبشرية. فالإنسان يخلق العلم والعلم بدوره يعيد صياغة ممكنات البشر و قدراتهم الكامنة (باريندر ١٩٧٢: ص ١٠٠).

حظي النموذج الذي طرحه ويلز في معالجة رواية الخيال العلمي بنجاح باهر. إذ رأت فيه المؤسسة الأدبية نمطا شعريا جديداً يمزج بين وصف المعرفة العلمية وتصويز الشخصيات. كما قلص شطحات عالم الخيال بما يحفل به من مغامرات تشعل أشواق المتفرج العادي وذلك بإخضاعه لقيود عالم التطبيقات العلمية الواقعية. بيد أن هذا النوع الجديد من الكتابة لم يسلم من انتقادات المعارضين. فالنقاد المحافظون يعتقدون أن موضوعات العلم تحد من قدرة الكاتب لحد العجز على توسيع مجال الموضوعات التي يرغب في طرقها. وعلى النقيض وقف العلماء الذين بلغوا أرفع مكانة في أستاذيّتهم موقف المعارضة من عناصر الخيال لدورها في تزييف الحقائق العلمية حتى تنقلب مسخا. بيد أن هذا المزج تحديدا بين العلم والخيال في كتابات ويلز هو الذي استهوى نفراً من كتاب الحداثة في المرحلة الباكرة مثل فلاديمير مايكوفسكي Vladimir Mayakovsky ومايكل بولجاكوف Michael Bulgakov ، وايفجيني زامياتين Evgeny Zamyatin وكارل تشابك Karel Čapek والكاتب المسرحي الطليعي الفرد جيري Alfred Jarry الذي أطلق على روايات ويلز اسم "الرواية الافتراضية"

وخص بالذكر مفهوم تجربة الفكر، ومفهوم النبوءة الروائية والذي سيغدو فيما بعد من سمات أدب الخيال العلمي التي تستثير الإعجاب دون انقطاع:

"إن الرواية العلمية — التي يمكن أن نطلق عليها أيضا اسم الرواية القائمة على افتراضات — تتخيل ما يمكن أن يحدث إذا ما توافرت ثمة عناصر محددة، مما يعلل أنه مثلا تتجسد الافتراضات في أحد الأيام حقيقة ماثلة أمام الأعين، فإن عددا من هذه الروايات تعد في الزمن الذي كتبت فيه روايات تستشرف المستقبل [فقرة وردت في كتاب ايفانز ١٧٧ :١٩٩٩].

ظفرت روايات ويلز التي تصطبغ بصبغة الخيال العلمي بعظيم الثناء، وكانت موضع حظوة في الثقافة الأدبية الأوربية، إذ إن ما نعهده من كتابات أدبية حتى بقلم الأدباء الواقعيين كثيراً ما كان يتضمن أفكارا موغلة في الخيال لحد الشطط.

إن جدة المنظور العلمي كانت — فيما يبدو — ترسم خُطى التراث الأدبي المعهود وأثنى زامياتين عظيم الثناء على "الحكايات الخرافية لويلز التي تستوحي مبادئ علم الكيمياء أو الميكانيكا الحبكة التي تقوم عليها". وكان الإنجاز الأدبي الذي حققه ويلز يتمثل في التوسل بافتراضات تبدو علمية في الظاهر لطرح تنبؤات تند عن العقل بما يسمها من شطحات الخيال الجامح:

"في الغالب الأعم تنبني جميع حكايات ويلز الخرافية على تناقضات علمية تبهر العقول وإن تكن تعز على التصديق. فجميع الأساطير التي يبني عليها حبكات رواياته ترتكن إلى المنطق مثلها في ذلك مثل المعادلات الرياضية.

وهو ما يعلل غزو هذه الشطحات التي لا تخلو من منطق ترتكن إليه لقلوبنا نحن المحدثين الذين تنهش قلوبنا الهواجس والشكوك، ويفسر سيطرتها على اهتمامنا والظفر بتصديقنا (Zamyatin 1970: 261). كان النقاد إبان النصف الأول من القرن العشرين يسلكون روايات الخيال العلمي لويلز في نطاق أدب الخيال الجامح لأنها كانت تعد في الأساس ذات صبغة فلسفية تثير شهوة القراء في إمعان التفكير في الجوهر الميتافيزيقي الذي تنطوي عليه الأفكار العلمية.

وعلى الجانب الآخر فإن أدب الخيال العلمي كان يرتبط في الأذهان بالأسلوب المبتذل للكتابات التي كان يتعاورها الضعف والركاكة وقلة العناية بدقة الأداء والتي لا تستثير اهتمام النقاد من ذوي الذوق المدرب وأطلق عليها اسم الروايات الشعبية الرخيصة pulp fiction.

كان من المهام الرئيسة للنقد الأدبي رسم الملامح العريضة للأعمال التي تمثل التراث الأدبي الذي ينبغي على كل فرد متعلم أن ينهل منه. فالآثار الأدبية التي تصطبغ بصبغة الخيال العلمي والتي أنشأها كتاب مشهود لهم بطول الباع ورسوخ القدم في تأليف أعمال أدبية تنتهج أشكالا أكثر جدية مثل رواية جورج أورويل المعنونة ١٩٨٤ ورواية ألدوس هكسلي الموسومة باسم "عالم طريف" Brave New World ورواية تشابك Capek التي أطلق عليها اسم RUR هي من الأعمال التي تبلغ درجة عالية تسلكها بين أرقى الآداب العالمية. بيد أن السنوات التي تلت الحرب العالمية الثانية شهدت سطوع نجم أدب الخيال العلمي في حين شرع نجم أدب الصفوة في الأفول.

كانت الجرائد الأدبية تنشر من حين إلى آخر مقالات نقدية هامة مثل مقال س. إس. لويس C.S.Lewis المعنون "في أدب الخيال العلمي" (١٩٥٥) بيد أن نشر هذه المقالات كان آخذاً في التلاشي لحد الندرة. ويرجع ظهور نقد أدب الخيال العلمي ذي الصبغة الشعبية إلى المناقشات المحتدمة التي دارت على صفحات مجلات أدب الخيال العلمي التي كانت بمثابة المنبر الرئيسي لنشر أعمال أدب الخيال العلمي في الولايات المتحدة منذ العشرينيات حتى الخمسينيات من القرن الفائت.

كان كتاب هذه المقالات في الأساس من الهواة والقراء النهمين الذين لا تروى لهم غلة، وقد نشط الكثيرون منهم لتدبيج المقالات وقد شجعهم على هذا اثنان من رؤساء تحرير المجلات من ذوي المكانة والنفوذ الأدبي إبان هذه الفترة، وهما هوجو جرنزباك وجون كامبل اللذان حرضاهم على الإفصاح عن آرائهم في هذا النوع الأدبي والتعليق في استفاضة على الأفكار التي تطرح في المقالات الافتتاحية لهذه المجلات ولم تكن معالجتهم لأدب الخيال العلمي من منظور كونه أحد فروع الأدب الثانوية المشوقة، بل كنوع جديد من الكتابة كلياً، يطرح تحديا للصبغة المحافظة التي تصطبغ بها المؤسسة الثقافية التي كانت تُزري بالعلم التطبيقي والهندسة.

انخرط نقاد أدب الخيال العلمي في جدال حامي الوطيس دفاعا عن مبادئه وانطلاقا من افتراض لا يقبل الجدال بأن أدب الخيال العلمي هو وسيلة التعبير الفني الملائمة عن العصر الحديث باكتشافاته العلمية ولذا يُعد من نفس المنظور أشد وسائل التعبير تأييدا للجانب الأخلاقي حيث إنه يرسخ في أذهان القراء من الشباب احترام العلم بوساطة الأجهزة والتفكير العلمي. ووفقا لهذا المنظور الشعبي فإن أدب الخيال العلمي ينبغي أن يقاس بمعايير تقييم تختلف عن تلك المصطنعة لمعالجة الآثار الأدبية التقليدية وذلك لتباين القيم التي يتوخى أي من هذين النوعين بثها في نفوس القراء، كما أن نقاد أدب الخيال العلمي الشعبي قد مالوا إلى اصطناع منهج أحكم تدبيرا من منهج نظرائهم من نقاد الأدب.

فهذا الضرب من النقد الذي يَعُدّ أدب الخيال العلمي مثالا في القدرة على الترويح عن نفوس القراء منظور كونه بطبيعة الحال سلعة تجارية كان كثيراً ما يسدى النصح لكتاب أدب الخيال العلمي فيما يتعلق بطرائق الكتابة وسبل النشر.

وقد اتسع تأثير هذا التراث في الكتابة النقدية الذي كان يقتصر في المبتدأ على المجلات المنشورة ليشمل تحرير مقدمات لطائفة من المختارات الأدبية، ومواقع هواة الانترنت حتى انتهى إلى صياغة نظريات في الخطاب قوية الحجة آسرة المنطق. وبوسعنا تتبع جذور هذا المفهوم الشعبي للنقد إلى شيوع النظرة الطوباوية للمستقبل التي اصطنعها لأنفسهم كتاب حقبة ما بعد الثورة في فرنسا، مثل سباستين مرسييه Sebastien Mercier وفلكس بودان Felix Bodin عزم هؤلاء النقاد على هجر المفهوم التقليدي ذي النزعة الإنسانية لدور الأدب في الحفاظ على كتب التراث المكتنزة بالفوائد، إن نوعا جديدا من القص بوسعه تغيير العالم بأن ينفث في صدور القراء الأمل في تحقيق طموحاتهم في مستقبل يترامى أمامهم فسيحا باهرا. وقد أورد بودين وصفا دقيقا لهذا الحماس الذي تحدق به هالة من القداسة في المقدمة التي حررها لكتابه رواية المستقبل (١٨٣٤) Roman de l'avenir:

إذا نجح كاتب في إنشاء الرواية التي تعد بمثابة ملحمة المستقبل فسوف يكون كمن نضح ينبوعا ومصدرا هائلا للأعاجيب التي تبهر الأخيلة وسيكون بمقدوره أن يلتئم بأفكاره كلية مع المكنات التي ينبض بها رحم الواقع.... مما يضفي هالة من التبجيل على العقل بدل أن تصدمه أو تنتقص منهجه وطرائقه في التفكير مثلما فعلت صناعة الملاحم التي تزخر بشخصيات وأحداث تعز على التخيل ولا تزال تشكل تمثل سخرية مريرة بالعقل وإمكاناته.

فهذا الكاتب الذي يرسم لقرائه صورة الكمال متوسلا بشكل سردي ودرامي يزخر بصور وأحداث تخلب لب القارئ هو لا ريب قادر على تحريض القارئ على أن يرخي العنان لخياله واصطناع الوسائل المؤدية إلى تقدم البشرية على نحو أنفذ تأثيرا من شروح الأنظمة العلمية حتى لو طرحت في أسلوب بلاغي من الروعة في غاية [Evans, 1999:20].

وتُعزى الشهرة المدوية التي حظي بها مشروع جول فيرن المعنون " Voyages Extraordinaires" والذي ظهر بعد صدور هذا الكتاب بحوالي ثلاثين عاما إلى ذلك المشروع الطموح الذي يمزج بين شطحات الخيال الجامح على جناحي أسطورة التقدم وبين العلم الذي يدرس بالجامعات والمعاهد.

كانت أعمال فيرن تستهدف الجمع بين الأحداث والشخصيات المفرطة في الخيال مصبوغة بصبغة تلقينية علمية. وعلى هذا النحو غير المباشر أثارت "الرحلات" عاصفة من الجدال المحتدم إذ كان هتزل Hetzel محرر أعمال فيرن، يقصد من وراء نشرها أن يكون وسيلة عرض لبرنامجه التعليمي الذي يستهدف تلقين الشباب الفرنسي العلم بعد أن ألغي تدريسه بالمدارس لغلبة المناهج القومية على مناهج التعليم الأخرى ذات الصبغة الرجعية. حظي هذا الأسلوب الجديد في معالجة أدب الخيال العلمي بإعجاب النقاد الذين كالوا المديح لفيرن كيلا. بيد أن هذا الطرح التلقيني التعليمي للعلم كان يُعد أثناء تلك الفترة منهجا تغلب عليه نزعة محافظة حيث إنها كانت تقصر المجال على طرح تطورات تقنية محتملة ومعقولة بحيث إنها بدت وشيكة الوقوع في المستقبل القريب.

هوجو جزنزباك وجون كامبل

ظهر نقد أدب الخيال العلمي ذو الصبغة الشعبية كمؤسسة وطيدة الأركان مع علو نجم أدب الخيال العلمي ورسوخ مكانته كحركة ثقافية في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر العشرينيات وإبان الثلاثينيات من القرن العشرين. كان ويلز وفيرن يحظيان بعظيم الاحترام والتقدير في الولايات المتحدة الأمريكية إبان عقد العشرينيات وكانت أعمالهما الإبداعية كثيراً ما يعاد نشرها في المجلات إلا أن شروط كتابة الأعمال الإبداعية في الولايات المتحدة الأمريكية كانت جد مختلفة عن مثيلتها في المملكة المتحدة وأوربا. إذ إن عملية التحول الديمقراطي للثقافة التي اتسمت بالإيقاع السريع كانت تصحبها عملية التحول الصناعي للمجتمع في الولايات المتحدة الأمريكية بإيقاعها اللاهث ومحاولات دمج ملايين المهاجرين في الثقافة السائدة الذين عجز محصولهم اللغوي وذوقهم في اختيار ما يقرؤون عن الاستفادة من اللغة الأدبية الإنجليزية رفيعة المستوى المستخدمة في تعليم الصفوة.

وفيما يتعلق بهؤلاء القراء الجدد المنغمسين في ثقافة جديدة كان المعول في تحقيق التقدم الاجتماعي فيها المهارات التقنية أكثر من التعليم الكلاسيكي، وشهدت البلاد إنجازات

عظيمة في مجال الهندسة والاختراعات سمت بها إلى اقتعاد ذروة الرفاهية والتقدم، لدرجة تعز على التخيل أو التصديق في بقية بلاد العالم، لم يكن المثال في معاطاة أدب الخيال العلمي الكاتب ويلز بل توماس أديسون المخترع ذو النزعة العلمية النفعية. في مثل هذه الظروف أسس هوجو جرنزباك سلسلته المعنونة " قصص تستثير الدهشة"، كما أسس مجلات أدب الخيال العلمي الشعبي الرخيصة.

وعلى مدار السنوات الأخيرة من عقد العشرينيات تمكن جرنزباك من صياغة السمات المحددة التي تميز أدب الخيال العلمي في هيئته الشعبية بلغة جمعت بين إعلان تدشين هذا النوع الأدبي وتقديم النصح والإرشاد فيما يتعلق بمعالجته.

ففي مجتمع كان أديسون يضطلع فيه بدور البطولة في مجال الثقافة، أصبح المهندس هو مثال الكمال وأنموذج البطولة، وأصبح الشغل الشاغل لأدب الخيال العلمي وصف قوة الآلة كمظهر من مظاهر حرية الفرد. أجرى جرنزباك تطويراً في لغة السلف من مؤيدي أدب استشراف المستقبل، مدعيا أن أدب الخيال العلمي شكل جديد من أشكال الكتابة ينتهج النزعة الثورية. ويقدر له أن يحل مكان أدب الصفوة الذي يخلو من الروح العلمية والخيال والابتكار ويتسم بالنزعة المحافظة.

ولم يَن جرنزباك في مقالاته الافتتاحية عن التأكيد على أن العلم كموضوع يسري في أدب الخيال العلمي يجب أن يتسم بالدقة والإبداع اللذين يمهدان الطريق للابتكار والاختراع، مما يجعل من هذا النوع الأدبي "مصدر قوة هائلة في العالم لا تعادلها قوة أخرى في تأثيرها ونفوذها" [لم يكن هذا الحلم شطحة شطح بها الإنسان على جناح الخيال، إذ إن ليو زيلارد Leo Szilard أعلن أنه قد استلهم إحدى قصص ويلز تصميمه وابتكاره جهاز انشطار نووي، ولذا فان هذا الإعلان يعد أحد الإشارات النقدية الدالة على عظم تأثير أحد أعمال الخيال العلمي].

إن المجلات التي عكف جرنزباك على تحريرها كانت تنبض بالحماس للرأسمالية والديمقراطية والنظم التي تقوم على حكم العلماء الفنيين من ذوي الاختصاص وقد زود القارئ بتعريفات شديدة الوضوح لما يعنيه بإضفاء الصبغة العلمية على السرد الروائي وهو تعريف لم يحظ بالدراسة والاهتمام، وإن نال حظه من الاحترام، وكان له أثر غير منكور في رسم معالم الطريق الذي سلكه كتاب المجلات المحترفون في السنوات التالية.

أوضح أحد الباحثين ما يقصده جرنزباك بهذا التعريف للأدب ذي الصبغة العلمية: "ثمة ثلاث غايات يتغياها الكاتب بكتابة هذا اللون من الأدب: فبوسع الحبكة والسرد التسرية عن أنفس القراء. كما أن ما يتضمنه من أفكار ومعلومات علمية تفيد القارئ وتلقنه مبادئ البحث العلمي، كما أن وصف المخترعات الجديدة قمين ببث روح الإلهام في نفوس المخترعين كي ينشطوا للعمل في مختبراتهم بكل همة لإنجاز هذه المخترعات والابتكارات أو حتى أشياء تقاربها. ووفقا لهذا التعريف فإن ثمة ثلاثة صنوف من قارئي أدب الخيال العلمي: جمهور القارئين الذين يستهدفون التسرية عن أنفسهم، وشباب القارئين الذين يتحرقون شوقا لتعلم العلوم، والعلماء والمخترعون في المعامل والمختبرات الذين يحترقون توقا لأفكار جديدة تشحذ فيهم ملكة الإبداع (Westfahl 1999:198-90) .

خلف جرنزباك على عرش التحرير بمجلات الثقافة الشعبية جون كامبل المحرر مرموق المكانة عظيم الخطر لمجلة "المذهل الذي يعز على الادراك والمجهول" Astounding and Unknown والذي تسنم به أدب الخيال العلمي ذروة الاحتراف الوطيد الأركان.

استكتب كامبل في مجلته طائفة من الكتاب لقنهم مبادئ الكتابة في هذا النوع فغدوا مثالا يحتذى به في البلاغة والخيال المبدع المبتكر كما أن كامبل شكل الملامح الجمالية المميزة لهذا النوع الأدبي بحماس منقطع النظير وإصرار لا ينثني مكرسا حياته لعمله مما يذكرنا بحماس بريتون Breton وتوفره على الدفاع عن مذهب ما فوق الواقع Surrealism وتوقد تريستان تسارا Tristan Tzara حماسا في إرساء دعائم الدادية Dadaism . خلق كامبل الظروف المواتية لبزوغ ثقافة تأليف أدب الخيال العلمي على أساس حرفي منبثقة من تراث يرتكن إلى حماسة مجموعة من الهواة. وبسط في مقالاته الافتتاحية والخطابات الشخصية المطولة التي كان يراسل بها رفاقه من الكتاب والتي يرجع إليها الفضل في صياغة الشكل الأدبي الذي اصطنعه لأنفسهم الكتاب في تأليف أهم قصص تلك الحقبة وأعظمها شأناً ... بسط الأسباب التي تجعله يعتقد أن أدب الخيال العلمي هو شكل أدبي حديث في الصميم لأنه الأدب الذي يستهوى الضالعين في الثقافة التقنية والمكبين على اختراع الآلات ومغازلة الأفكار العلمية التي بمقدورها أن تغير العالم وتسهم في تطويره.

لم يكن كامبل يني عن التأكيد على القوة الإبداعية الكامنة في التفكير العلمي [كانت هذه الطاقة الإبداعية، كما هو الحال مع جرنزباك، موضع احترام وتقدير حتى عندما تنتهك قواعد التفكير العلمي الصحيح، ففي حقيقة الأمر لم يكن كامبل من المتزمتين الذين يتوخون الدقة في التفرقة بين العلم الحقيقي والعلم المزيف].

أسدى كامبل النصح إلى الكتاب موضع الحظوة لديه مثل إسحق عظيموف Isaac Asimov وروبرت هاينلاين Robert Heinlein ولستر دل راي Lester Del Ray أن يديروا قصصهم على موضوع التقنيات التي تقع في الصميم من مفهومه عن سبل تطور البشرية والارتقاء بها والذي يقوم على الكشف عن القوة النووية، وارتياد الكواكب والنجوم، والسيطرة على العقل البشرى. وينبغي طرق هذه الموضوعات في إطار من المكنات العلمية دون أن يشطح الكاتب على جناح الخيال. كما ينبغي على الكاتب أن يصب اهتمامه على وصف آفاق الأمل التي سوف تنفسح أمام أفراد المجتمع بما تتيحه تطبيقاتها من تقدم ورفاهية. [وقد صادف كامبل قدراً من النجاح في هذا المجال لحد أنه هو والعديد ممن كان يستكتبهم خضعوا للتحقيق من قبل إدارة مكافحة التجسس التابعة للجيش الأمريكي في عام ١٩٤٤ لشكوك أثيرت حول إحدى الأقاصيص التي نشرها وكشف فيها النقاب عن معلومات سرية تتعلق بتطوير صناعة القنبلة النووية].

كان مفهوم كامبل عن أدب الخيال العلمي وهو مفهوم فاق في مجاله أي من مفهومات الكتاب الآخرين حتى جرنزبال رحابة فكر وشمول نظرة يتمثل في أنه ذو نزعة اجتماعية، وأن كتابه تربطهم بالمهندسين والعلماء، الذين يعدهم قراء هذه الأعمال في الأساس، أسباب من تآلف بحكم التقارب في الاهتمامات العلمية.

كان المفهوم الجمالي عند كامبل يقتضي أن تجري أحداث القصص في أجواء عادية تلفت اهتمام القارئ بواقعيتها المفرطة مما يبرهن على أن هذه الأعاجيب العلمية بوساطة الأجهزة لا تعز على التحقيق في غمار الحياة اليومية، وأن العلم هو "العصا السحرية التي تفك المعضلات وتحل المشاكل العويصة".

"إن العلم ينسخ بسرعة لحد نعجز معه عن إدراك المعجزة التي تحقق هذه الأحلام — تلك الأعاجيب التي يصنعها أبطال أدب الخيال العلمي. فلم تعد أعاجيب تستثير الإعجاب والدهشة إذ أصبحت من وقائع الحياة اليومية" (Berger 1993: 53)

الأدباء المحترفون والنقاد المتمردون إبان الفترة التي تلت أعوام الحرب العالمية الثانية

ما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى اكتسب أدب الخيال العلمي سمعة إيجابية لقدرته على التنبؤ بالمخترعات والابتكارات في مجال التقنية [وهي سمعة صنعها لنفسه عن جدارة وكذا التنبؤ بالتحولات الاجتماعية] (وإن اكتسبها بقدر أقل من الجدارة والاستحقاق). وقد حفزت تلك الهالة من الاحترام التي أحدقت بهذا النوع الأدبي، الذي طالما عاني من الاستخفاف والهُزْء، كتّاب أدب الخيال العلمي أن يطمحوا إلى بلوغ منزلة أرفع قدراً بالكتابة في مجلات واسعة الانتشار ذائعة الصيت.

لم يتمكن سوى قلة ضئيلة من كتاب أدب الخيال العلمي مثل هاينلاين Heinlein وراي برادبوري Ray Bradbury من إحراز نجاح وشهرة مدوّية لدى قراء المجلات التي تخطف الأبصار بغلافها اللامع بيد أنه في مستهل الخمسينيات من القرن العشرين اجتذب أدب الخيال العلمي جمهوراً أكبر من المشاهدين في الولايات المتحدة الأمريكية بعرض أفلام ومسلسلات تلفزيونية مأخوذة عن هذه القصص. بيد أنه ما إن شرعت صناعة التسرية عن النفوس من سينما وتليفزيون في مغازلة هذا النوع الأدبي في الكتابة حتى اتخذ العلم الاحترافي منحنى متعيناً لا يلتئم مع رؤية كامبل للتطور الاجتماعي الناجم عن تطبيقات العلم باستخدام الأجهزة Technoscience. إذ إن ظروف الحرب الباردة وشروع دولة الأمن القومي في إحكام قبضتها على المشروعات العلمية الضخمة مزق الأواصر التي تربط بين العلم وبين الجوانب الإنسانية لحياة الفرد اليومية. فمع فرض أيديولوجية الحرب الباردة حصاراً على العلم وجد أدب الخيال العلمي الاحترافي نفسه يئن في قبضة السأم والملالة اللذين ألقيا بظلالهما على أمريكا في الخمسينيات من القرن العشرين.

ورغم هذه الضغوط والحوائل أصر العديد من كتاب أدب الخيال العلمي على الاستمساك بمنهج الكتابة الذي يعتقدون أنه يقع في الصميم من الموقف الجدلي لأدب الخيال العلمي المناوئ للامتثال للأمر الواقع والتأقلم مع ظروفه والرضوخ لإملاءاته. ظل هذا النوع الأدبي حتى أواخر الستينيات منعزلاً عن الحياة العامة في قوقعة محكمة من العزلة، كانت تعرف باسم "جيتو" أدب الخيال العلمي، بيد أنه ظهرت مقالات ملتهبة انتقدت الكتابات التي تنشد السلامة، والأبحاث العلمية التي تفتقر إلى الخيال مُرّ الانتقاد، حررها جيمس بليش James Blish (وقعها باسم مستعار هو ويليام أثلنج) ودامون نايت Damon Knight، كما ظهرت انتقادات لنزعة الامتثال والتأقلم مع الأفكار الأيديولوجية التي كانت تبديها مهنة

الكتابة، والعقلية التي تميل إلى الانعزال كتبها فريديك بول Frederick Pohl ، وسيريل كورنبلث Cyril Kornbluth، وروبرت بلوخ Robert Bloch الذي سلق رفاقه من الكتاب والقراء الذين يملأهم الحماس لكتاباته بلسان حادّ لاعتقادهم بأن "الظلام لابد أن يسفر عن أمل". ومع اقتراب الستينيات من منتصفها ورواج الطبعات الرخيصة للكتب توطدت دعائم أدب الخيال العلمي في الثقافة الشعبية (وإن لم تكف المؤسسة الأدبية والأكاديمية عن اصطناع موقف التجاهل التام حياله). أدرج العديد من كتاب أدب الخيال العلمي أنفسهم في زمرة المعارضين الذين يغردون في عزلة عن السرب تكاد تكون شبه تامة. كانوا ينظرون إلى ما يكتبون من أدب كأحد فروع الثقافة النقدية الذي يستلهم الرغبة في تخطي الأعراف والتقاليد المرعية فلا عجب أن شرعوا في إحياء أدب الخيال العلمي إحياء يبدي عداء صريحاً لمؤسسة تنظر إلى العلم من منظور سياسة الحرب الباردة، وتقنية الدمار الشامل، وقيم أخلاقية تعرضت لقدر من التبسيط لحد الخلل. ظهر جيل جديد من محرري مجلات أدب الخيال العلمي احتل مكان الصدارة نذكر من بينهم: هوراس جولد محرر مجلة "المجرة" Galaxy وأنتوني باوتشر Anthony Boucher بمجلته الخيال الجامح وأدب الخيال العلمي Fantasy and Science Fiction وحرضوا الكتاب على تأليف كتابات ساخرة لا تخلو من ملاحظات استفزازية وإن لم تصل لحد توجيه لذعات جارحة لمن ينتقدونهم. ولأن الكثير من مجالات الأنشطة العلمية التي اصطبغت بصبغة رسمية والتي تشمل برامج ارتياد الفضاء وحدث مع صناعة السلاح وإضفاء الصبغة العسكرية على الدولة وتوسيع مجال سلطة الشرطة ودعم نفوذها، وفرض سياسة الاستهلاك، نبذ العديد من كتاب أدب الخيال العلمي الذين تغلب عليهم نزعة التمرد، في قلوبهم جميع قيم العلم كلية.

كان أنفذ هذه الثورات تأثيراً وجذباً للاهتمام هي في نفس الوقت أوغلها في التنظير وأكثرها إمعاناً في الدعاية ونعني بها ما عرف باسم "الموجة الجديدة في بريطانيا" British New Wave والتي ارتبطت بمجلة "عوالم جديدة" التي كان يحررها مايكل موركوك Michael Moorcook من عام ١٩٦٤ حتى ١٩٧٣ وتمثل هذه الموجة الجديدة أول صياغة جادة لثقافة إصدار مجلة في أدب بمعزل عن التراث الشعبي بتأييدها العلني لكتابات تُشبه في أسلوبها الأساليب الأدبية المعاصرة وتنبذ القيم الأدبية التي تستهوي غمار الناس والتي شاعت في أدب الخيال العلمي إبان الخمسينيات.

اقترح الكاتب — المنظر ج. ج بالارد J. G Ballard الذي سطع نجمه في سماء مجلة "عوالم جديدة" تصوراً جديداً لمجال أدب الخيال العلمي يقوم على استبطان الذات واكتناه أغوار النفس البشرية مما يعد تحدياً سافراً لروايات الخيال العلمي التي تسبح في عالم من شطحات الخيال وتنظر بعين التوقير والإجلال إلى سلطان العلم وجبروته:

"أعتقد أن أدب الخيال العلمي عليه أن يعرض عن طَرْق موضوعات الفضاء والسياحة في أرجائه والسفر إلى أنجمه وكواكبه وأشكال الحياة التي تدب في جنباته وأرجائه التي لا يحدها أفق، واستعراض الحروب التي تنشب بين سكان مجراته ومغازلة الأفكار والرؤى التي تنبثق منها والتي تسري في حواشي كل تسع من عشر مجلات أدب الخيال العلمي والتي يوضح بها الكاتب إحالاته وسواء أدرك هؤلاء الكتاب الأمر أم غفلوا عنه فهذه الموضوعات

تـثير في نفس القـارئ الـسأم والملالـة بمـا أكلـها مـن تقـادم وأصـابها مـن عوامـل البلـى (Greenland 1983: 44).

إن تراث ويلز في كتابة القصة العلمية السابحة في الخيال كان آخذاً في الذبول والاندثار. كما أن المؤسسة الأدبية في المملكة المتحدة كانت تندفع نحـو مـصير مـشابه. اقترحـت مجلـة "عوالم جديدة" فكرة إحيـاء أدب الخيـال العلمي بـأن تـدفع في شـرايينه دمـاء جديـدة مـن تقنيـات أدبيـة معاصـرة مـستقاة مـن مـذهب مـا فـوق الواقـع (الـسريالية) والروايـة الجديدة nouveau roman في فرنسا التي كانت تعد إبان تلك الفترة صرعة جديدة في الفن الروائي تحقق بها هالة من الإعجاب والتقدير. احتج منظرو الموجـة الجديـدة بـرأيهم القائـل بأن التجارب في عالم الفكر التي يتضمنها أدب الخيال العلمي تربطها بما يسرى في الكتابات التجريبية المفعمة بالطموح الفني من رؤى صلات أوثق وأكثر إحكامـا مـن تلـك الـتي تربطهـا بمشروعات العلم وتقنياته. ادعى كل من موركوك وبالارد صلة قرابة بين تـراث أدب الخيـال العلمي الشعبي في بريطانيا والـذي اصـطنع لنفـسه أسـلوب المجـلات الـشعبية في الولايـات المتحدة الأمريكية على مدار جيل كامل، وبين الأدب، وهو ما نجـم عنـه ظهـور شـجرة نقـد أدبي لهذا النوع على درجة عالية من الاحتراف العلمي نبتت في أرض التراث الشعبي.

شهدت الولايات المتحدة الأمريكية محاولة مشابهة بغية التوصل إلى تعريف جديد لأدب الخيال العلمي من منظور كونه وسيلة تجريبية مناوئة لأسس ومبادئ المؤسـسة الأدبيـة. وقـد طرح هذا التعريف الجديد في مقدمتيْ كتابين جمع فيهما طوائف مختارة من القصص كان لها عظيم الأثر في هذا الصدد، كما تمثل في طائفة من القصص ظهـرت في مجلـة أوربـت Orbit من تحرير دامون نايت، ومجمـوعتي رؤى خطـرة Dangerous Visions (١٩٧٢) ومعـاودة وصف رؤى خطرة Again, Dangerous Visions (١٩٧٦) للكاتب هارلان اليسون Harlan Ellison.

وفي حين أن الموجة الجديدة في بريطانيا كانت تنظر إلى نفـسها مـن منظـور انتمائهـا في الصميم إلى الحركة الأدبية في أوربا، بما حققته من كمال منشود بإعلانات تأسيـسها وخطـوط القتال في معاركها من أجل مبادئها الجمالية، فإن النسخة الأمريكية من هذه الموجة الجديدة كانت تنظر إلى نفسها في الأساس كحركة تستهدف الإصلاح أو إعادة صياغة الـشكل الأدبي داخل إطار امتهان كتابة أدب الخيال العلمي، ولم تبد سوى اهتمام قليل بوصـف الحركـات الأدبية والأعمال التي أطلق عليها فيما بعد "الأدب الـذي يـسود الـساحة" أو الأدب العـادي الذي يستثير السأم في نفوس القراء mundane.

الثقافة المضادة والمؤسسة الأكاديمية

كان عقد الستينيات من القرن العشرين يموج بالحركات المطالبة بالحقوق المدنية والمناوئة للحرب في فيتنام في الولايات المتحدة الأمريكية ويضطرب بالمظاهرات المناوئة للتسليح النووي والاستعمار في أوروبا مما خلق مجـالات جديـدة للجـدال الثقـافي حـول الـسيطرة أو الهيمنـة وأحدث صراعاً نتيجة تعدد وجهات النظر وتنوعها حيال هذه المسائل. وقد نجم عن الـوتيرة السريعة لإعادة إعمار أوربا إبان الفترة التي تلت الحرب العالميـة الثانيـة وتحـديث جوانـب الحياة المختلفة في الولايات المتحـدة الأمريكيـة لحـد يفـوق الخيـال أو التـصور تـراكم هائـل

للثروات صاحبه توقعات بتوسيع مجال الحريات الاجتماعية للفرد. كما لم يسبق أن التحقت مثل هذه الآلاف المؤلفة من الطلبة بالجامعات مما دفع القائمين على التعليم بها إلى أن يصبغوا موضوعات العلم ومناهجه بصبغة ديمقراطية، وإن لم يطبقوا هذه الوجهة في النظر على مؤسساته. ولم يعد بإمكان القائمين على التعليم استبعاد الثقافة الشعبية من مناهج الدراسة، ولذا فإن إدراجها ضمن المناهج أثار أسئلة تدور حول أسباب إغفالها وتجاهلها في الماضي. ثمة نظريات "هدامة مخربة" لما تعارف عليه المجتمع من أعراف وتقاليد ولجت أبواب الساحة الأكاديمية كان في الطليعة من بينها نظرية فرويد في التحليل النفسي ومذهب الوجودية، ومذهب التحرر من سلطة الحكومة وهيمنتها على الفعل أو الفكر Libertinism، تبعها على الأثر المذهب الماركسي اليساري الجديد New Left Marxism والموجة الثانية من حركة التحرر النسوي Second – Wave Feminism نتج عن التقاء حركات التحرر، والنزعة المناوئة للطبيعة العسكرية للدولة، والنظرية النقدية المتطرفة (الراديكالية) التي اعتنق مبادئها كل من اليسار الجديد واليمين المطالب بالتحرر من كافة قيود الدولة Libertarian Right أن اصطبغت ثقافة الشباب في جميع أرجاء المعمورة بصبغة شديدة الوضوح من حماس متقد لتحقيق المدن الفاضلة "الطوباويات". حقق أدب الخيال العلمي بما يزخر به من موضوعات طوباوية وشواهد على شطحات الخيال التي يشطح بها الكاتب على أجنحة الخيال يمازجها غير قليل من السخرية اللاذعة من جوانب التقدم العلمي التقني شهرة عريضة بين طائفة الطلبة ومحترفي المهن من الشباب فغدت أعمال روائية مثل المؤلف الموسوم بعنوان "غريب في أرض غريبة" Stranger in a Strange Land (١٩٦١) للكاتب هاينلاين أو رواية فرانك هربرت "تل رملي صغير" Dune (١٩٦٥) وروايتا مهد القط (١٩٦٣) Cat's Cradle، "قاعة الذبح رقم خمسة" Slaughterhouse Five (١٩٦٩) للكاتب كورت فونجوت Kurt Vonnegut ورواية إله الخواتم (١٩٥٤\١٩٦٨) Lord Of the Rings للكاتبة ج. ر. ر. تولكين J. R. R. Tolkien [والتي لا تعد من الناحية التقنية من أدب الخيال العلمي وإن كان القراء في تلك الفترة يعدونها كذلك] ... أقول أحدقت بهذه الأعمال الروائية هالة من الإعجاب لحد القداسة تُعزَى لحد كبير إلى قدرتها على الإفصاح عن مُرّ الانتقاد لأسطورة التقدم العلمي وقبوع الثقافة الغربية التقنية في قوقعة محكمة من العزلة العرقية. وهذه الشهرة وذيوع الصيت كانتا مصدر إلهام لكتاب آخرين لاستنهاض الهمة لكتابة أعمال في أدب الخيال العلمي تتحدى التقاليد والأعراف وتسلقها بلسان حادّ إذ إن هذه النزعة العدائية لم تقتصر على تحدى المؤسسة الأكاديمية بل شددت النكير أيضاً على المنهج والأسلوب اللذين تصطنعهما مؤسسة أدب الخيال العلمي الاحترافي لنفسها. فنجد كُتاباً مثل يور سولا لوجوين Ursula Le Guin، وصموئيل ر. دلاني Samuel R. Delany وفيليب ك. ديك Philip K. Dick وجوانا رس Joanna Russ يرتادون آفاقاً جديدة بالجمع بين النقد الاجتماعي البالغ الحصافة وبين التجريب في مجال الأسلوب الذي يتسم بروح المغامرة. استشعر أساتذة الجامعات حاجة الطلبة أن يلتئم المنهج الدراسي مع التيار الفكري للمجتمع ولحظوا ما يبدون من اهتمام حيال تحطيم الحواجز بين الفن الشعبي

الذي يخاطب غمار الناس وبين فن الصفوة، فضمَّنُوا المناهج الدراسية المقررة مثل هذه النصوص وأدمجوها في أبحاثهم.

بيد أن النقاد وباحثي الأدب كانوا يبدون قدرا من التلكؤ في الاعتراف بأدب الخيال العلمي. صادف أول دراسة علمية جادة لهذا النوع الأدبي حررها ج. و. بيلي j . O . Bailey أطلق عليها اسم حجاج سائحون عبر الفضاء والزمان (١٩٤٧) Pilgrims Through Space and Time التجاهل التام من قبل الدوائر الأدبية.

أما مارجوري نيكولسون Marjorie Nicholson وهي في الطليعة من الباحثين في النوع الأدبي الذي انبثق منه أدب الخيال العلمي وهو الرحلة إلى القمر، فكانت تستشعر كراهة لفكرة نسب أعمالها إلى أدب الخيال العلمي. بيد أن عملية نقد التراث مهدت الطريق لولوج الساحة الأدبية لأصوات وأشكال لم تكن تحظى بالقبول من قبل من بينها أدب الخيال العلمي. وفي أواخر عقد الخمسينيات ومستهل الستينيات اقترح عدد قليل من الشخصيات الأدبية يحظون بعلو القدر وشهرة الذكر أن يضطلع أدب الخيال العلمي بدور خاص في الكشف عن خبيئة النفس البشرية في الفترة التي تلت انتهاء الحرب. احتل مكان الصدارة بين هذه الشخصيات الكاتب كينجسلي أميس Kingsley Amis الذي طرح مؤلفه خرائط جديدة تصور الجحيم (١٩٦٠) New Maps of Hell أدب الخيال العلمي كنوع أدبي يصف في صميمه المدن غير الطوباوية dystopia ، والكاتبة سوزان سونتاج Susan Sontag التي حررت مقالة عنوانها "تخيل نذر كارثة وشيكة الوقوع" (١٩٦٦) The Imagination of Disaster التي كانت أول مقالة تتناول الأفلام اليابانية التي تدور حول الوحوش البشرية وهي من النوع المكفول سلفا لدى جمهور المشاهدين نجاحه ورواجه... أقول إنها أول مقالة تتناول مثل هذا الصنف من الأفلام على نحو جدي، وإن شاع في المقال قدر غير قليل من التعالي والاستعلاء. ومن أنفذ هذه المقالات تأثيرا مقال ليزلي فيدلر Leslie Fiedler "الأنواع الجديدة المنبثقة نتيجة طفرات جينية" (١٩٦٥) The New Mutants أدار فيدلر الذي عرف بطول باعه وثقافته الواسعة وجرأته في مراجعاته الأدبية للدراسات الخاصة بالمجتمع والأدب الأمريكي، أدار مقاله حول إعتقاده الراسخ بأن القوة الدافعة وراء الأدب الأمريكي هي نبذ "الآخر" موضع الهُزء ونبع الاستهجان، عن معرفة ووعي، وإن كان موضع قبول في خبيئة الذات. استلهم فيدلر الانتقادات التي اصطبغت بصبغة التحليل النفسي للتأقلم والرضوخ لإملاءات المجتمع الأمريكي في الخمسينيات من القرن العشرين دراسة التراث الأمريكي في كتابة أدب الخيال العلمي من منظور نظرية فرويد في التحليل النفسي كاشفا عن مظاهر الكبت لمخاوف وهواجس عرقية وجنسية.

اتخذ فيدلر من أعمال ويليام. س. بروز William . S . Burroughs الذي غدا فيما بعد المؤلف العبقري الذي ابتدع شخصية المجرم الآلي Cyberpunks ، نموذجا يوضح به آراءه، وخلص إلى أن الإبداع الأدبي حديث الظهور بين أن "الآخرين" في المجتمع الأمريكي الذين يعانون الإنكار وعدم القبول كانوا ينفضون عن أنفسهم القيود. يرى فيدلر أن أدب الخيال العلمي هو ذلك النوع الأدبي الذي يُعدّ في الصميم مرآة تعكس مشاعر وأحاسيس من يعانون شذوذا لا يخطئه النظر أو الذين سقطوا من عيون الغربال وضاعوا في الحثالة كالبوهيميين،

والهيبز المتشردين واليهود والسود(من اللافت للانتباه أن النساء لم يرد لهن ذكر ضمن هذه القائمة) وهم تلك الطائفة من البشر الذين صورهم كتاب أدب الخيال العلمي، وهو الأمر الذي لا يستثير دهشة أو عجبا، في هيئة شخصيات فائقي البطولة أو كائنات غريبة الهيئة بسبب طفرات في الجينات، أو في هيئة كائنات قادمة من الفضاء الخارجي.

ترسيخ دعائم النقد الأكاديمي لأدب الخيال العلمي

لم يكن انتقاد الجوانب السلبية في السياسة الدافع الوحيد وراء نزوع النقاد الأكاديميين الجدد إلى معالجة أدب الخيال العلمي. ففي عام ١٩٧٠ شارك تومس كلارسون Thomas Clareson في تأسيس جمعية أبحاث أدب الخيال العلمي Science Fiction Research Association ،وأصدر في عام ١٩٧١ كتابا من تحريره عنوانه: أدب الخيال العلمي: الوجه الآخر للواقعية SF: The Other Side of Realism ، وهو عبارة عن طائفة مختارة من مقالات حديثة الظهور تتناول بالدراسة أدب الخيال العلمي المنشور في جميع بلدان العالم من منظور فروع عديدة متداخلة من العلم. ولأن هذا النوع لم يكن قد ارتقى بعد إلى منزلة تخصص أكاديمي يحظى بالقبول، فإن أعضاء الجمعية التي أسلفنا ذكرها كانوا يتعاطون أدب الخيال العلمي من منظور حقب وأنواع أدبية أخرى، متتبعين هذا الفرع من الشجرة الأدبية إلى أصوله وجذوره بغية تأكيد صلة القرابة مما يبرر توفر الباحثين الجادين على دراسة هذا النوع الأدبي بهمة لا تعرف الكلل. ورد أول وصف شامل لصلة القرابة التي تربط هذا النوع الأدبي بالأنواع الأخرى في مجال الدراسات الأمريكية (وهو المجال الذي تخصص فيه كلارسون). وسرعان ما ظهرت كتيبات هامة تعالج هذه الكتابات تتباين في رؤاها فتراوحت بين كتاب لدافيد كترر David Ketterer عنوانه "عالم جديد يحل محل القديم" (١٩٧٤) New World For Old أورد فيه مؤلفه الحجج والشواهد للدلالة على أن أدب الخيال العلمي هو الوريث الشرعي لمذهب خراب العالم واندثاره وهو مذهب أدبي أمريكي fdk Literary apocalypticism , الترجمة النقدية الماركسية لحياة وأعمال روبرت هاينلين Robert Heinlein التي خطها يراع هـ . بروس فرانكلين H . Bruce Franklin واتهم فيه كتاب الخيال العلمي الذين ينسجون على منوال كامبل بالتواطؤ مع النزعة الاستعمارية الأمريكية. انتفعت الدراسة الأكاديمية لأدب الخيال العلمي بخصوبة وثراء الثقافة العقلية في الغرب إبان عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. فالحدود الفارقة بين العلوم المختلفة أصابتها عوامل الضعف نتيجة ظهور مدارس الفكر Metatheoretical والتي كانت كل منها تطمح إلى صياغة نظرية في الثقافة الإنسانية متكاملة وفقاً لرؤيتها الخاصة تستغني عن مبادئ وأسس النظريات الأخرى. ادعت العديد من المدارس المنوعة للنظرية البنائية Structuralism والماركسية الجديدة Neo Marxism ، والتحليل النفسي ونظرية الفوضى الهدامة Critical anarchism ، والنقد البيئي الأصولي Poto Green eco – criticism و النقد النسوي Feminism ، والوظيفية البنائية Structural Functionalism مع مدارس نقدية أخرى تفسير المبادئ العامة للسلوك الإدراكي والاجتماعي على نحو أكمل وأشمل من العلوم الأكاديمية التي استقرت مبادئها على مر العصور. ظهرت دراسات طموح للشروط الإدراكية والاجتماعية المسبقة اللازمة لهذا النوع الأدبي في تتابع لاهث ففي المذهب البنائي

وأدب الحكايات الخرافية (١٩٧٥) Structural Fabulation برهن روبرت شولز Robert Scholes وهو باحث في الحداثةmodernism والتجريب في فترة ما بعد الحداثة الباكرة مستعيناً بمزيج من أسس النظرية البنائية والتحليل النفسي، على أن أدب الخيال العلمي يُشبه من منظور المنهج الذي تصطنعه الحركات الأدبية المعاصرة في كتابة الحكايات الخرافية. وأورد إريك رابكين Eric Rabkin في كتابه الموسوم بعنوان "ما يعز على التخيل أو الإدراك في الأدب" (١٩٧٦) The Fantastic in Literature الشواهد والأدلة المؤيدة لوجهة نظره بوجوب قراءة أدب الخيال العلمي من منظور كونه امتدادا للتراث الأسطوري للأقدمين.

جمع داركوسفن Darko Suvin في كتابه الذي أطلق عليه عنوان "تحولات أدب الخيال العلمي" (١٩٧٩) Metamorphoses of Science Fiction بين الأفكار الجمالية التي اعتنقها الكاتب المسرحي الماركسي برتولت بريخت وبين تلك التي نادى بها الفيلسوف أرنست بلوخ Ernst Bloch ليستدل منها على أن أدب الخيال العلمي نوع أدبي معرفي epistemological ينتقد في الصميم الأيديولوجية البرجوازية ويحرض على الاستثارة الاجتماعية. أما مارك روز Mark Rose الذي اصطنع لنفسه مفهوم نورثروب فراي Northrop Fry القائل بأن أدب الخيال العلمي يعد التجسيد الحديث لأسطورة الخيال الإبداعي فقد بسط في إسهاب الأنواع النمطية السائدة لهذا النوع الأدبي في كتابه المعنون "لقاءات مع كائن فضائي" (١٩٨١) Alien Encounters . أما الكاتب Gary K .Wolf في كتابه الموسوم باسم "المعلوم والمجهول" (١٩٧٩) The Known and the Unknown الذي ربما يعد العمل الرئيسي الأكاديمي الوحيد الذي يبحث في أدب الخيال العلمي دون أن يستخدم وسيلة metacritical فقد حدد بدقة العناصر الرمزية التي يحقق بها أدب الخيال العلمي التأرجح بين المعلوم والمجهول.

(ثمة دراسة في نظرية ذلك النوع الأدبي ذات صلة بما أسلفنا ذكره، صدرت في كتاب عنوانه "ما يعز على التصديق" (١٩٧٣) The Fantastic وهو ترجمة لكتاب المنظر البلغاري تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov المعنون "أدب الخيال الجامح" (١٩٧٠) De la littérature fantastique كان لها بالغ التأثير رغم أن موضوعها يدور حول نوع أدبي جد مختلف هو الحكاية التي تعز على التفسير Uncanny tale لم يكن ليسلكها في نطاق هذه الدراسات التي تتناول هذا النوع الأدبي ولذا لم تطرح سوى النزر اليسير في سبيل الشرح والتفسير فيما يتعلق بأدب الخيال العلمي).

أما أشد التطبيقات لنظرية هذا النوع الأدبي إحكاماً وأنفذها تأثيراً فقد اضطلع بها نقاد الماركسية الجديدة الذين ارتبطوا – وإن كان على نحو واهٍ – بمجلة "دراسات في أدب الخيال العلمي Science Fiction Studies ودراسات طوباوية Utopian Studies ونقاد أدب الخيال العلمي من مدرسة المذهب النسوي.

كان في الطليعة من هؤلاء المنظرين الماركسيين الناقد داركوسفن الذي طرح المفهوم القائل بأن المهمة الأساسية لأدب الخيال العلمي هو إحداث حالة من الاغتراب الإدراكي Cognitive estrangement في ذهن القارئ أي خلق منظور يتيح للعقل الناقد الانصراف عن عملية الإدراك الأيديولوجي الذي اعتراه التشوه لحقيقة الواقع الاجتماعي؛ وأن الآلية

الأساسية التي يرتكن إليها أدب الخيال العلمي هو طرح الجديد، أي ابتكار فكرة جديدة لا تتنافى وأسس التفكير العلمي ومبادئه تحفز العقول على مداعبة أفكار تتعلق بتحول تاريخي ذي مغزى وشأن.

وقد ظلت المفهومات الماركسية الجديدة الهامة الأخرى مثل اليوتوبيا النقدية (التي طرحها توم مويلان Tom Moylan) والمستقبل المقوض الأركان Collapsed future (الذي اقترحه فريديك جيمسون Fredric Jameson) والنموذج الغائب absent paradigm (مارك أنجنوت Marc Angenot) والتأثير الإدراكي (كارل فريدمان Carl Freedman) بمثابة أدوات تحليل هامة حتى بالنسبة للمحللين النظريين غير الماركسيين وعلى درب مواز كان نقاد الحركة النسوية منهمكين في صياغة أشد نظريات أدب الخيال العلمي المطالبة بفك القيود والأغلال تبايناً وتنوعاً، وهي نظريات تنبني على الإقرار بأن ترحيب هذا النوع الأدبي بولوج الغرباء ساحته طالما أتاح للنساء اللاتي يعانين الحرمان والألم واليأس المميت فرصة الإفضاء بهمومهن إلى القراء. تراوحت الدراسات النقدية النسوية التي اتسمت بعظم التأثير بين نقد الاتجاه التاريخي لطمس الملامح التي تميز المرأة عن الرجل androcentrism في أدب الخيال العلمي والنظر بعين الإجلال والتوقير إلى تراث أدب الخيال العلمي ذي التوجه الثقافي المضاد للنساء بأقلام مارلين بار وروبين روبرتس، وجين دوناورث، وسارة لفانو، وبين شروح ما نلمسه في أدب الخيال العلمي من عمليات تفكيك منوعة للنوع gender بأقلام كونستانس بنلي، وجني وولمارك، وفيرونيكا هولنجر. بعد انقضاء فترة من الخمود قصيرة، ألهمت العديد من استراتيجيات نقاد أدب الخيال العلمي الماركسيين والمنتمين للحركة النسوية إبان الثمانينيات دراسات اتسمت بالشذوذ دارت حول تحليل نقدي نظري عرقي لهذا النوع الأدبي.

كان لاشتعال اهتمام الباحثين في هذا النوع الأدبي لدرجة الغليان تأثير غير منكور في إصدار مجلات تخصصت في نشر أبحاث أكاديمية تدور حول أدب الخيال العلمي. ففي عام ١٩٥٩ شرع كلارسون في تحرير نشرة إخبارية (بالاستنسل) عنوانها تنبؤات Extrapolation لم تكن تختلف في الهيئة عن المجلات التي تصدرها طائفة من مؤيدي إحدى فرق الألعاب الرياضية fanzine . وبعد انقضاء أعوام قلائل صدرت مجلة الأساس Foundation البريطانية، ومجلة دراسات في أدب الخيال العلمي Science Fiction Studies التي كانت تصدر عن إحدى دور النشر في مونتريال.

وقد اصطنعت كل جريدة لنفسها صوتا نقديا مميزا ورويدا رويدا راحت المؤسسة الأكاديمية تفسح مكانا لأدب الخيال العلمي في اهتماماتها وإن كان على الهامش. فاحتلت مجموعات من هذه الأعمال أرفف المكتبات، ورُصدت الأموال لتمويل الاجتماعات الأكاديمية السنوية لمناقشتها، كما عقدت مؤتمرات دولية من آن إلى آخر لمناقشة موضوعات محددة. يجتمع في قاعاتها الباحثون في أدب الخيال العلمي لتبادل الآراء والأفكار، وأنشئت مطابع لنشر الأبحاث، وأعرب العديد من فطاحل الناشرين الأكاديميين عن ترحيبهم بنشر رسائل أو كتيبات تدور حول أدب الخيال العلمي وتاريخه.

نقطة الالتقاء بين مذهبين في الكتابة

لم ينقطع نشاط إطلاق تعليقات هامة على أدب الخيال العلمي وتحرير الأبحاث التي تدور حوله من جانب غير الأكاديميين وان كان العديد منهم كتابا محترفين.

عكست هذه الأعمال جمعها بين التراثين الشعبي والأدبي في أدب الخيال العلمي في الولايات المتحدة الأمريكية وبين الموجة الجديدة في بريطانيا التي كانت تخاطب أيضا طلاب الجامعة.

في كتابه المعنون "فورة حماس استغرقت بليون عام" (١٩٧٣) Billion year spree (الذي روجع ونقح فيما بعد بالاشتراك مع دافيد وينجروف وصدر بعنوان جديد هو "فورة حماس استغرقت تريليون عام" ١٩٨٦)، أبدي بريان ألديس Brian Aldiss معارضة شديدة للدراسات الأمريكية وشجرة النسب التي يحتل فيها أدب الخيال العلمي موضع القلب والتي رسم تخطيطا لها باحثون من الولايات المتحدة وذلك بإرجاع انبثاق جذور هذا النوع إلى أعمال ماري شلي Mary Shelley والتراث القوطي. بعد ذلك بسنوات عرف بريان ستيلفورد Brian Stableford في كتابه "رواية المغامرات العلمية في بريطانيا ١٨٣٠ – ١٩٥٠" (١٩٨٥) التراث الأدبي القومي المميز لأدب الخيال العلمي في المملكة المتحدة، الذي يتمثل في رواية المغامرة العلمية البريطانية. ولعل صموئيل. ر. دلاني Samuel R. Delany هو أكثر هؤلاء النقاد– الكتاب نفوذ أمر وعلو قدر وشهرة ذكر. فدلاني الذي وفق أعظم التوفيق في عرض الموجة الجديدة في أمريكا وتحليلها شرع في طرح تبرير شديد الإحكام لازدهار أدب الخيال العلمي كأحد الكتاب الذين تعاطوا هذا النوع الأدبي وإن استخدم بعض أدوات المدارس المعاصرة في النقد الأدبي.

ساق دلاني الحجج التي دلل بها على أن أدب الخيال العلمي هو أحد أشكال الخطاب الذي يطرح شروطه الخاصة لاستيعابه وفهم مقاصده، وفضلا عن ذلك ابتدع دلاني مفردات جديدة لمعالجة أدب الخيال العلمي كوسيلة لاستخدام اللغة لتجسيد أفكار جديدة كان لها عظيم التأثير على باحثي أدب الخيال العلمي في السنوات التالية.

وعندما أوشك عقد السبعينيات على الختام بدت جداول نقد أدب الخيال العلمي في الالتقاء لتشكل مجرى مائيا واحدا تنساب فيه مياه الاهتمامات الأخلاقية للكتابة والسياسات الثقافية للثقافة الشعبية الديمقراطية والمشروع الأكاديمي الذي يستهدف تحليل مظاهر الحياة الثقافية والاجتماعية. اصطنع كل متخصص في علم محدد لنفسه المفردات التي يستخدمها المشتغلون بالعلوم الأخرى. فاشتغل الكتّاب بالتدريس في الجامعات، وجرب النقاد مواهبهم في كتابة الرواية. وفي نفس الوقت بدأ الفن الروائي في التشقق إلى قسمين، استهدف أحدهما جمهورا من القراء تلقى العلم في المدارس والجامعات وله حاسة نقدية أصيلة، في حين اصطبغ الآخر بصبغة تجارية بحتة مناوئة للعقل والتفكير وأمعن في عزلته بأن قصر نفسه على مخاطبة قرائه من الهواة المتحمسين للاطلاع على إنتاجه. اشتغل بدور الوساطة لتحقيق هذا الالتقاء الأقلام التي أقيمت سيناريوهاتها على روايات الخيال العلمي (والمسلسلات التيلفزيونية فيما بعد) والتي أصبحت فيما بعد الوسيلة الرئيسة لإذاعة أدب الخيال العلمي.

في المبتدأ كانت نظرة السينمائيين الأكاديميين حيال أفلام الخيال العلمي مشابهة لنظرة كليات الآداب حيال النصوص التي أخذت عنها أي كإحدى الطرائف التي تستثير حب الاستطلاع من جانب سوسيولوجي في الأساس.

إن تجارب مخرجي الأفلام العظام في هذا النوع: المدينة مترامية الأطراف Metropolis (١٩٢٦) للمخرج فرتيز لانج Fritz Lang وفيلم ٢٠٠١ (١٩٦٨) وفيلم البرتقالة الآلية Clockwork Orange (١٩٧١) لستانلي كوبريك Stanley Kubrick والصوبة Solaris (١٩٧١) للمخرج أندري تاركوفسكي Andrei Tarkovsky ، أثار قدرا من الاهتمام وإن لم يكن مبعثه كونها مثالا لهذا النوع من الأفلام الذي يقام على روايات الخيال العلمي. كما لم يكن التلفزيون بما يعرضه من مسلسلات موضع دراسة جادة. حتى القائمين على تحرير المراجعات في مجلات أدب الخيال العلمي من المحترفين كانوا ينظرون إلى أفلام الخيال العلمي كشكل فني بالغ التدني قياسا إلى أدب الخيال العلمي المكتوب. ورغم ذلك فإن الحماس الشعبي لأفلام الخيال العلمي سواء المعروض منها على شاشة التلفزيون أو الشاشة الفضية خصوصا مسيرة النجوم Star Trek وحرب النجوم Star Wars أوحى بضرب جديد من ثقافة الهواة وهي ثقافة اضطلعت بدور في الثمانينيات من القرن العشرين في تغيير أسس التعليق على أدب الخيال العلمي ونقده. اصطنع كتاب مراجعات أفلام الخيال العلمي نفس المنهج والنظرة النقدية في نقدهم للأفلام التجارية. نتج عن هذا أن التعليقات الشعبية على أفلام الخيال العلمي صادفت قدرا من الانتشار والرواج فاق مثيله بالنسبة لمراجعات روايات أدب الخيال العلمي. ظهرت لأول مرة معالجات نظرية أصيلة لأفلام الخيال العلمي تنبني على افتراض أن السينما هي وسط فني مميز بتراثه التاريخي العريق في كتاب حررته فيفيان سوبشاك Vivian Sobchack عنوانه حافة بيداء اللانهائية (١٩٨٠) The Edge of Infinity [روجع فيما بعد وصدر موسوما بعنوان "اختراق أطباق السماء" (١٩٨٧) Screening Space] .

أورد عدد من المنظرين مستلهمين آراء سوبشاك الحجج التي ترتكن إليها وجهتهم في النظر بأن فيلم الخيال العلمي ليس نوعا ثانويا من أنواع الأفلام فحسب، بل يرتبط بالوسط السينمائي ارتباطا وثيقا إذ إن الأفلام (والفنون التي تعتمد على الرؤية ذات الصلة) هي بمثابة تجارب في وسائل الطرح التقنية لشطحات الخيال التي يشطح بها جميع صنوف البشر على جناح الخيال أحيانا. لذا فهي تجسد موضوع أدب الخيال العلمي ذاته. وفي السنوات الأخيرة أوضحت الدراسات الأكاديمية لأفلام الخيال العلمي العلاقة بين التقنية المستخدمة في إنتاج الأفلام والتيمات الرئيسة في أدب الخيال العلمي، ويحتل مكان الصدارة بين هذه الدراسات كتاب بروكس لاندون Brooks Landon المعنون "الأسس الجمالية لمشاعر الحيرة والارتباك" (١٩٩٢) The Aesthetics of Ambivalence ودراسة سكوت بوكتمان Scott Bukatman التي أطلق عليها اسم "هوية على وشك التصدع" (١٩٩٣) Terminal Identity

كما أن الفيلم السينمائي كان موضع إعجاب نقاد الحركة النسوية على وجه خاص. بيد أنه مما يستثير الجدال أن النقد النسوي القائم على التحليل النفسي لأفلام الخيال العلمي

حل محل النظرية الطوباوية النقدية كموضع بحث أساس تدور حوله دراسات أدب الخيال العلمي النسوي.

المجرم ذو الدوائر الإلكترونية، مابعد المذهب الإنسي و النقد Metacriticism

إن تحول أدب الخيال العلمي من القبوع في قوقعة محكمة من العزلة إلى أحد أشكال الإنتاج الثقافي الرئيسي تبعه اتساع في نفوذه أشد وضوحا في الثمانينيات من القرن العشرين مع اختراع ألعاب الفيديو والأجهزة الإلكترونية الحاسبة، وظهور علم الهندسة الوراثية كنموذج للتقنية العلمية حظي باهتمام غمار الناس. وقد نشأ عن هذه التطورات أيضا ظهور المجرم الآلي. وقد نجح هذا الأسلوب الجديد الذي اصطنعه أدب الخيال العلمي لنفسه في تبيان مشاعر الحيرة التي استحوذت على الغرب حيال الجمع أو الالتقاء بين التقنيات التي أحدثت ثورة في مجال إلعلم (إعادة تشكيل الجينات على الكروموسومات، والتحليل و المزج بين أشكال مختلفة لإنشاء شكل جديد باستخدام الأجهزة الإلكترونية الحاسبة، واختراع الإنسان الآلي، وشبكة المعلومات.. الخ) وبين تحطم محاولات تحقيق التقدم الاجتماعي على صخرة جشع واستغلال الشركات العالمية والذي يتجسد في الوعي الشعبي في الولايات المتحدة الأمريكية في هيئة بزوغ نجم الثقافة الصناعية اليابانية في سماء العالم الذي خطف بريقه الأبصار.

طرح المجرمون الآليون صورة ثقافات لا تخلو من نزعات لارتكاب الشر كعوامل وسيطة تطيح بالصفوة من رجال المال من فوق عرش السيادة؛ ولكنها تحجم عن طرح مبادئ يستهدي بها العمل السياسي الاجتماعي. ونوقش أدب الخيال العلمي كما يتمثل في المجرم الآلي من منظور نقدي ابتداعي يفوق مثيله من منظور الموجة الجديدة.

وقد طرحت الأفكار المتعلقة به في إعلان مبادئ لهجة أقرب إلى اللهو المازح في مجلة الحركة المسماة "حقيقة تُبتاع بثمن رخيص" cheap truth التي كان يقوم على تحريرها بروس سترلنج Bruce Sterling ، وفي المقدمة التي حررها سترلنج لطائفة مختارة من قصص الإنسان الآلي ظهرت في كتاب عنوانه "ظلال المرآة" (١٩٨٦) Mirrorshades، وهي أفكار تمثلها كتاب المقالات النقدية المستقلة مثل مجلة عين Eye المتخصصة في أدب الخيال العلمي وقاموا بتطويرها. وقد أقر القائمون على الدعاية لأدب الإنسان الآلي بصلة المشابهة وأواصر القرابة التي تربط بينهم وبين جذور أدب الخيال العلمي المتأصلة في تربة المجلات الشعبية، والثقافات البادية الغرابة والشذوذ المناوئة للصفوة والتي يصطنعها لأنفسهم نقاد حركة الطليعة في الولايات المتحدة الأمريكية. وامتدحوا كنماذج تحتذي الكتاب الذين استخدموا موضوعات motifs أدب الخيال العلمي على نحو يند عن مبادئ وأساليب هذا النوع الأدبي مثل بروز Burroughs وبالارد Ballard . وشابه مشروعهم النقدي مثيله لدى نقاد الحركة الجديدة، فكلاهما أثبت بالبراهين والشواهد أن أدب الخيال العلمي ينبغي أن يؤكد الأبعاد الرمزية وجوانب الخلل النفسي التي تعترى مظاهر الحياة الاجتماعية بسبب غلبة العلم بوساطة التكنولوجيا عليها. بيد أن شخوص الإنسان الآلي ذوي النزعة الإجرامية أضافت أبعادا جديدة إلى هذا النوع الأدبي، باستلهام التطورات التي طرأت على علم الأجهزة الإلكترونية الحاسبة ودراسات في وظيفة المخ البشري التي أذابت الحدود الفارقة

بـين الحـالات النفسية المُحفِّزة اصـطناعيا وبـين مثيلتهـا الطبيعيـة، وباسـتيحاء عمليـات الاستحواذ العشوائية للثقافات التي تند عن الثقافة السائدة على تكنولوجيا الصناعات الاستهلاكية.

سطعت أضواء الشخوص التي تمثل الإنسان الآلي المجرم فخطف بريقها الأبصار، فانهالت عليها التعليقات النقدية بأقلام طائفة عريضة من النقاد الأكاديميين لأدب الخيال العلمي. بيد أن هذا الاتجاه النقدي كان يحمل مضامين سلبية في الأساس في نظر نقاد الحركة النسوية والمذهب الماركسي الذين رأوا فيه نذر إضفاء جو من الأسطورة مميت تدور حول إنسان آلي. لكنها أثارت أيضا ردود فعل إيجابية قوية من قبل مذهب نقدي لم يكن له صوت مسموع منذ سنوات قليلة خلت وهو مذهب مابعد الإنسية" posthumanism ". فنقاد هذا المذهب سايروا الإنسان الآلي المجرم في انبهاره بقدرة التكنولوجيا الرقمية على تغيير الطبيعة بصياغة جميع أشكال المادة كمعلومات وإعادة هندستها وفقا لما ارتآه. نظر نقاد مذهب ما بعد الإنسية إلى هذه التكنولوجيا كقوة قادرة على تطوير البشرية والارتقاء بها وتحريرها من أغلال العوز والفاقة وأصفاد الفساد بجميع أشكاله بل بوسعها أن تحرره من سلطان الموت ذاته. سلمت المؤسسات الشعبية والأكاديمية وقد أصيبت بصدمة عندما علمت بالنجاح الذي حققته علوم دراسة وظائف العقل الآلي الذي يحاكي المخ البشري cybernetics ، والأجهزة التعويضية bionics فيما يبدو بأن المبادئ الأخلاقية للطبقة التي تعلي من شأن الأفكار intelligentsia لم تعد صالحة عندما يعاد تعريف العالم من منظور تدفق المعلومات، وأنظمة التحكم، ودرجات الاحتمال التي تقارب الرجحان degrees of virtuality. ومع السباحة في الخيال لحد إلغاء الجسوم العضوية و اختفاء الأعباء التي تقصم ظهر التاريخ ،تقاطعت خيوط الإنسان الآلي مع التيارات الفلسفية الجديدة التي حلت محل نظريات Yfhkmetatheories الستينيات والسبعينيات وهي مدارس مابعد البنائية poststructuralist خصوصا مدرسة ميشيل فوكو Michel Foucault وجيل ديلوز Gilles Deleuze وفليكس جاتاري Felix Guattari ، extropians الذين أولوا ثقتهم في قدرات الذكاء الاصطناعي الذي ينبني على الأجهزة الإلكترونية الحاسبة في الاضطلاع بوظائف الماهية والوعي، والنانو تكنولوجي كي تمد الجسم بسبل الرقي التي لا ينقطع مددها.

وفي نفس الوقت اصطنع بعض المنظرين الاجتماعيين ممن يحظون بنفوذ الأمر وعلو القدر صوراً مجازية tropes من أدب الخيال العلمي ليفسروا الظروف الاجتماعية المعاصرة. حولت دونا هاراواي Donna Haraway في كتابها الهام المعنون "إعلان إنسان المدينة الآلي: العلم والتكنولوجيا والحركة النسوية الاشتراكية في أواخر القرن العشرين (١٩٨٥) A cyborg Manifesto: Science, technology and Socialist- feminism in the Late Twentieth Century شخصية إنسان المدينة الآلي التي يتكرر ظهورها في أدب الخيال العلمي إلى أسطورة سياسية تؤيد الرؤية النسوية لكائنات آلية تحل محل البشر تنبذ أنطولوجيا العلم التقني الغربي السلطوي. نضح فردريك جيمسون في كتابه المعنون "مابعد الحداثة: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة" (١٩٩٠) Postmodernism: The Cultural Logic Of Late Capitalism من روايات الخيال العلمي للكاتب ج.ج. بالارد، وفيليب ك.

ديك Philip k. dick نضحا في وصفه هدم مابعد الحداثة للتاريخ لصالح الزمن الذي ينقطع تياره مرارا الذي اصطنع لنفسه بعدا مكانيا.

اكتسب جان بودريار Jean Baudrillard الذي تأثر بجيمسون وديك مثل بالارد، شهرة عريضة لما طرحه من مفهومات المحاكاة simulation والأشياء التي تحاكي أشياء أخرى simulacra والتي تعد في الصميم أفكارا تدور حول أدب الخيال العلمي تطبق على النظرية الاجتماعية. وعلى النقيض نجد في الطرف الأقصى من ألوان الطيف النقدي نقادا يتقدون حماسا للوثبات الكبرى التي شهدتها تقنيات أجهزة الحاسبات الإلكترونية والاتصالات إبان الثمانينيات من القرن العشرين ويتحدثون عن العلوية على الحالة الإنسانية من خلال التطور التقني في خطاب تقني بالغ السموّ كان أدب الخيال العلمي يختص به في الماضي. ارتأى جورج جيلدر George Gilder كونا في أعماق الفضاء يتسم بالطوباوية، في حين تصور هوارد بلوم Howard Bloom عقلا كونيا واحدا Global brain، أما راي كورتسفايل Ray kurtzweil فقد تخيل عصرا تسُود فيه آلات ذات نزعة روحية spiritual machines وارتأى هانز ماروفك Hans Marovec أطفال العقل mind children وهي وحدات الوعي التي تحفظ في ذاكرة الكمبيوتر. أقر منظرو مذهب مابعد الإنسية بصحة مقولة هاراوي: إن الحد الفاصل بين أدب الخيال العلمي والواقع الاجتماعي هو خدعة بصرية (Haraway 1991:66). هاجمت نظريات مابعد البنائية بضراوة بالغة جميع الأفكار المتعلقة بالنظرة الموضوعية والإحالات الساذجة بما فيها تلك المتعلقة بالعلم، وذلك بنبذ فكرة موضوع موحد ثابت قادر على الحفاظ على سلامة المعلومات في هيئة شكل يسمو فوق ظروف الموقف.

ظهرت مابعد الحداثة في نفس الفترة كمذهب جمالي ينبذ ما وراء السرد التاريخي historical meta narratives في حين اصطنعت لنفسها منهج الجمع بين الأساليب Stylistic Juxtaposition الذي يتسم بالتحرر من جميع القواعد.

انبثق هذا المذهب عن ثورة التقنية في مجال المواصلات والاتصالات الشبيهة بثورة بركان، والتي نجم عنها إتاحة مجالات شاسعة من التجربة البشرية، وقد تحررت من سياقاتها التاريخية، لمرتادي آفاق جديدة (سواء في الواقع الفعلي أو على شاشات الأجهزة الإلكترونية الحاسبة) في إطار التقنية.

ويرى نفر من النقاد أن أدب الخيال العلمي خاصة الذي يدور حول المجرم الآلي يلقي ضوءا على ما بعد الحداثة كاشفا عن طبيعتها وخصائصها في الصميم، وإن لم يعكس تجسيدا حقيقيا لها. فنجد لاري ماكفري Larry Mccaffery الذي أثار جدلا محتدما بإعلائه من قدر أدب الخيال العلمي إلى منزلة الطليعة في الرواية المعاصرة في موسوعة كولومبيا لتاريخ الأدب في الولايات المتحدة (١٩٨٨) The Columbia Literary History of the United States ينشر طائفة من المقالات تجمع بين الرواية التي تدور حول المجرم الآلي ونقد مابعد الحداثة في كتاب موسوم بعنوان العصف باستوديو الواقع (١٩٩١). Storming the Reality Studio.

أورد بريان مكهيل Brian McHale في مؤلفين له هما "دب مابعد الحداثة" (١٩٨٧) Postmodernist Fiction، و"إقامة دعائم مابعد الحداثة" (١٩٩٢) Constructing

Postmodernism الحجة بعد الحجة دفاعا عما ارتآة في أدب الخيال العلمي من نوع أدبي يجسد خير تجسيد مبدأ ما بعد الحداثة المسمى "الشك الأنطولوجي ontological uncertainty والذي وضعه مكهيل موضع النقيض من الشك المعرفي epistemological uncertainty للحداثة modernism والذي يجسده أدب الرواية البوليسية detective fiction . طرح سكوت بكتمان Scott Bukatman للمناقشة في كتابه المعنون "الماهية الإنسانية على الحافة: الموضوع الفعلي في أدب الخيال العلمي فيما بعد الحداثة" (١٩٩٣) Terminal Identity: the Virtual Subject in Postmodern Science Siction طائفة من إبداعات أدب الخيال العلمي الحديثة الظهور في أشكالها المختلفة المكتوبة أو معروضة على شاشات السينما والتلفاز أو مصطنعة لنفسها الشكل الفكاهي، من منظور كونها انعكاسات مبدعة للدور الذي تصطنع به التقنيات الرقمية في إزاحة فكرة الذاتية عن موضعها في بؤرة الأحداث وهو الفعل الذي يسم فترة مابعد الحداثة بطابعه الخاص.

اصطنع نقد أدب الخيال العلمي والقائم من منظور ثقافي على دراسات وأبحاث لنفسه شكلا ذا ملامح محددة في هذه البيئة الفكرية. التأم اهتمام نقاد ما بعد الحداثة بالموضوع الذي يفتقر إلى معنى محدد centerless subject مع ادعاءات أصحاب نظريات البناء الاجتماعي social constructionist theorists حول خلق الكيانات الاجتماعية للمعنى وفقا للمواقف والظروف.

عكف إبان السنوات الأخيرة طائفة من نقاد أدب الخيال العلمي من منظور ثقافي على دراسة الجانب الاجتماعي لمجموعات من الأفراد منهمكين في ممارسات تتعلق بأدب الخيال العلمي مثل جمعيات مناصري أدب الخيال العلمي وجمعيات السطو على نصوص الآخرين textual poachers (وهي عبارة عن جماعات من الأفراد ممن تستهويهم الكتابة، يؤلفون أعمالا ذات نظرة مناقضة للأعراف والتقاليد المرعية في الكتابة يعارضون بها القصص التي تنبني عليها سيناريوهات تمثيليات التلفاز التي تحظى بالرواج لدى المشاهدين والثقافات الاصطناعية). شرع نفر من الباحثين ناسجين على منوال علماء الأجناس البشرية الذين يعكفون على ملاحظة الجماعات العلمية ملاحظة دقيقة كما لو كانت قبائل تحيا بين ظهرانينا في الوقت الحالي- شرعوا في نقد مؤسسات ثقافة الولوع والافتتان بأدب الخيال العلمي الآخذة في الازدهار بأنشطتها المختلفة وما تصطنع من تقاليد وأعراف، وشبكات الانترنت، وجماعات اصطناع أدوار الشخصيات ليس من منظور كونها انعكاسا للتحولات الاجتماعية التي تعترى المجتمعات التي تعتمد كلية على العلم بوساطة الأجهزة فحسب بل أيضا من منظور كونها أدوات ذات فاعلية في إحداث هذه التحولات.

ثمة حدث رئيسي، وإن اتسم بغير قليل من الشذوذ لحد إثارة مشاعر بالتناقض، في التاريخ الحديث لأدب الخيال العلمي بوسعنا تلمس شواهده في إصدار دائرة معارف أدب الخيال العلمي Encyclopedia of Science Fiction في عام ١٩٩٣. تضمن هذا العمل الموسوعي الذي يحوي حوالي ١٤٠٠ صفحة ما يجاوز ٤٣٦٠ مدخلا، جامعا بين دفتيه ترجمة حياة هذا النوع الأدبي وتصنيفا للتيمات المتشابهة في إطار من البحث الجاد الدءوب.

ومما يجذب الانتباه بشدة أن محرري هذه الموسوعة جون كلوت John Clute وبيتر نيكولس Peter Nicholls ليسا بالنقاد الأكاديميين المحترفين أو ممن تستهويهم قراءة هذا النوع الأدبي بل ممن يسلكهم الناس في زمرة النقاد ومحرري أبواب المراجعة الأدبية في المجلات والصحف.

استقت الموسوعة ما أوردته من معارف من منابع التراث الأدبي والأكاديمي والشعبي لهذا النوع الأدبي فزودت القارئ بخلاصة شاملة لجميع أوجه أدب الخيال العلمي. ورغم أن المعلومات التي تحويها دائرة المعارف تتعرض على نحو دوري للإضافة بغية مواكبة ما يستحدث في هذا النوع الأدبي على شبكة المعلومات الدولية (انترنت). فإن هذه الموسوعة تعد مثالا لثقافة الكتاب، فهي تحكم على الأفلام السينمائية ومسلسلات التلفاز بمعيار أدبي كما تُزري برموز ومعتقدات موضع قداسة لدى الناس في أدب الخيال العلمي مثل UFO .

ولعل نشر دائرة معارف أدب الخيال العلمي تنذر بانتهاء تجربة نقاد الأدب والنقدة الأكاديميين في معالجة هذا النوع الأدبي.

وإذا نحينا الكتاب كوسيلة نقد جانبا نجد أن انتشار الانترنت وما يحظى به من رواج لدى جمهور المشاهدين قد بث حياة جديدة في أوصال جماعات التعليق والنقد ممن يستهويهم الاطلاع على هذا النوع الأدبي. فالسهولة واليسر اللذان تتسمان بهما إقامة موقع على شبكة المعلومات الدولية وإقامة منابر للنقاش بين جماعات عديدة دعمت ممارسة تبادل وجهات النظر، وهو النشاط الذي كان يمارس فيما سبق عن طريق نشرات الأخبار المطبوعة (بالاستنسل) وألواح الزنك.

طالما مارس من يستهويهم هذا النوع الأدبي شكلا من أشكال النقد المبدع المبتكر بكتابة قصص تقوم على حبكة بديلة أو تكمل ما يعد منقوصا في عالم الإبداع من أفلام سينمائية أو عروض التلفاز التي تستهدف التسرية عن الأنفس والتي تحظى بالرواج لدى جمهور المشاهدين وانتهى بهم الأمر إلى حد طرح بدائل هادمة للقيم (مثل ظاهرة ك / س التي تصور بطلي مسيرة النجوم Star Trek كريك وسبوك عاشقين ينخرطان في علاقة تتسم بالشذوذ). وتزخر المواقع الإلكترونية في شبكة المعلومات الدولية بأحداث تكمل ما يعد منقوصا في الأفلام التي تحظى بالشهرة والرواج وسيناريوهات مبتكرة، وتعليقات نقدية تند عن أفراد لا تنتظمهم هيئات أو جمعيات وكثيرا ما يطلع الأعضاء في جماعات الشبكة الدولية للمعلومات على هذه التعليقات النقدية قبل أن يشاهدوا الفيلم أو اللعبة أو مسلسلة التلفاز التي أثارت التعليق النقدي.

تمخضت هذه التطورات عن ظهور مجتمع نقدي لا يدين سوى بالقليل إلى نماذج الثقافة التقليدية. وهذه الجماعات يربط بين أعضائها صلات التعارف الاصطناعية بوساطة سلع وأجهزة استهلاكية وتقبل صراحة هذا التناقض الذي ينطوي عليه موقفهم. اصطنعت هذه الجماعات مؤسسات للنقد الثقافي الراديكالي.

وأول مثال يثب إلى الأذهان هو طريقة تصوير كلينجونز ذلك الكائن القادم من الفضاء الذي يمتهن القتال في مسيرة النجوم Star Trek التي أوحت بتشييد ثقافة اصطناعية، لها لغتها الاصطناعية الخاصة بها والتي يتحدث بها في سياق تقاليد أدب الخيال العلمي.

وقد أوحى هذا المشروع بفكرة تشييد أكاديمية كلينجون. وهو ما يعرف باسم معهد لغة كلينجون الذي اضطلع بمهمة الحكم الرسمي على القواعد والأعراف والتقاليد الاصطناعية. كان من مشروعات المعهد ترجمة العهد الجديد وهي مهمة أثارت عاصفة من الانتقادات حول ترجمة مفهومات تتعلق بالرحمة والتضحية بالذات، وهي مفهومات لم تجد لغة كلينجون مقابلا لها حتى ذلك الوقت.

ورغم السخف الذي لا يخطئه العقل فإن مسيرة الثقافات الفرعية لأدب الخيال العلمي التي تضطلع بمحاكاة الأدوار تحمل أوجه مشابهة تلفت الأنظار لتلك الثقافات الفرعية، وإن كانت أشد رسوخا التي آثرت العزلة مجسدة مثالا حيا لانتقاد العالم وهو يئن في قبضة الثقافة الجماعية الشمولية.

وقد اتسع مفهوم أدب الخيال العلمي ليشمل معالجات تنأى بنفسها عن المسار الرئيسي لثقافة هذا الأدب. والحالة التي تستلفت الانتباه بغرابتها هي استشراف مستقبل إفريقيا. اصطنع فنانو هذا المذهب لأنفسهم أفكار أدب الخيال العلمي كرمز للسطوة الثقافية أي لهيمنة البيض والتأثير المدمر للسحر الأسود.

إن مذهب استشراف المستقبل في إفريقيا قد وُحد مع الموسيقى: موسيقى الجاز رع إله الشمس، وموسيقى جورج كلينتون الراقصة ذات الإيقاع القوي المبني على موسيقى الجاز، والثقافات الفرعية للرقص على الموسيقى الإلكترونية. ونقاد هذا المذهب آثروا أسلوبا يميل إلى الممارسة كما أن التعليقات النقدية التي ندت عن مارك دري Mark Dery ، وجورج تيت Greg Tate ، وكودوي إشن Kodwe Eshun وآخرين، تختلف عن النقد الأكاديمي لمعالجة الأجناس العرقية في أدب الخيال العلمي، وذلك لأنها صبت اهتماماتها على العلاقات المتحولة تلقائيا بين الآلات الموسيقية والأداء.

استشراف المستقبل

ليس بوسع المرء أن يصف طبيعة عملية تبادل الآراء التي تتصف بميوعة الأفكار والرغبة في الهدم والتدمير. وهذا النشاط فيما يبدو في اللحظة الراهنة يشيد فضاء شاسعاً لا يحده سوى تقنيات الاتصالات ومعدل إصدارات كتب أدب الخيال العلمي. في الماضي كان ثمة توقعات بأن تسيطر المؤسسات النقدية على عملية اختيار السلع التي ينبغي أن يثمنها المجتمع. وقد قلبت مجتمعات التعليقات النقدية على شبكة المعلومات الدولية هذه العلاقة رأسا على عقب بإتاحة فرصة التعبير لأكبر عدد من الآراء والأصوات قدر الإمكان، وقمع معايير الاختيار. وفي اللحظة الراهنة فإن مسار الحوار التاريخي عن فرع متعين من فروع الأدب يقاطع فيما يبدو سهل العقول الإلكترونية اللانهائي الذي يتمتع بالاستقلال حاليا بصفة مؤقتة.

الخيال العلمي

وما بعد الحداثة

فيرونيكا هولنجر/ ت : علاء الدين محمود

تبرهن الإنجازات العلمية والتكنولوجية الأخيرة على اجتياز الفجوة بين الخيال العلمي والواقع العلمي، وبين المخيلة الأدبية والحقائق التكنو- علمية المثيرة للدهشة بدرجة تصعب على التصديق. ثمة الكثير من الفروض العلمية والأبحاث حول الثقوب السوداء، والثقوب الدودية، والأكوان البديلة، والواقع ذى البعد العاشر، والسفر عبر الزمن، والانتقال الجزيئي، والأدوات المضادة للجاذبية، وإمكانية الحياة على الكواكب الأخرى، والتقنيات عالية التبريد، والحياة إلى الأبد. توجد الآن سفن الفضاء التي تهبط على سطح القمر والمريخ، والهندسة الوراثية وهندسة الأنسجة، والاستنساخ، وزراعة الأعضاء أو الأنسجة أو الخلايا الحية، وتقنيات الولادة الصناعية، وزراعة رءوس الحيوانات، وزراعة الأعضاء الإلكترونية، وعلم تصنيع الإنسان الآلي واستخدامه، واليوجينيا. تثار في الوقت ذاته أسئلة ذات أهمية كبيرة حول عدد "الحقائق" و"الأكوان" التي يمكن أن توجد في آن واحد، وعما إذا كانت الطبيعة أقرب إلى "القانون" في ديناميّاتها الأساسية، بل إلى أي مدىً يمكن أن تكون المعرفة العلمية معرفة دقيقة.

(Best and Kellner 2001:103)

الخيال العلمي يصبح ما بعد حداثيا

يَرد تأثير العلم والتكنولوجيا الذي يتسع انتشاره على الحياة البشرية باعتباره أحد الخصائص المكونة "لما بعد الحداثي" في كل وصف تناول هذا المفهوم في العقدين الأخيرين تقريبا (Haraway 1989; Baudrillard 1991; Jameson 1991; Best and Kellner 2001). وبينما يمكن أن يتعرض كل جزء من أجزاء المجتمع العالمي الآن لانتشار التطور التكنو-علمي البطئ والثابت، فإن الضغط المباشر لهذا التطور يظهر في أوضح صوره في المجتمعات الغربية المعاصرة عالية التقنية؛ حيث تحيط، على سبيل المثال، المعارك

الأخلاقية والإيديولوجية شديدة التوتر الأبحاث الحالية في ميدان تقنيات الإنجاب، والهندسة البيوطبية، والذكاء الاصطناعي، وتقنيات الاتصالات ونظم التحكم والقيادة العسكرية. يشير مصطلح "التكنو-علم" الذي استخدمه نقاد علميون مثل برونو لاتور ودونا هاراواي إلى التقسيمات التقليدية بين العلم "البحث" والتكنولوجيا "التطبيقية" لم تعد قائمة الآن في ظل بيئة اليوم من رأسمالية متعددة الجنسيات وسياسة معولمة. تتقاطع المعرفة مع السلطة، ويصبح التكنو-علم ممارسة سياسية وثقافية ليست "موضوعية" ولا "محايدة القيمة". ليس إدراك انهيار الفاصل بين العلم والتكنولوجيا إلا "انهيارا" من بين الكثير من الانهيارات التي تمثل نتائجها الضمنية — إذا نُظِرَ إليها مجتمعة — أحد أشكال الفهم الواسعة لما بعد الحداثي.

إذا وُضِعَ في الاعتبار تأثير التكنو-علم المحتوم على حياتنا اليوم — بالنسبة إلى كل من جانبيه الإيجابي والسلبي — فليس من المستغرب إذا أن يغدو الخيال "العلمي" موضوع اهتمام القراء والباحثين بصورة متزايدة، وهم الساعون إلى الكشف عن فهم ملائم — أو بحسب تعبير فريدريك جيمسون — الساعين إلى الكشف عن شكل من أشكال "الخرائط الإدراكية العالمية" (Jameson 1991: 54) — للحظة الحالية المعقدة تعقيدا جذريا. تُحيل التطورات في التكنو-علم، كما تشير العبارة التي كتبها بست وكلنر في تصدير كتابهما، حياتنا خيالاً علميا أكثر فأكثر، وفي الغالب ما يقال إن مصطلح "الخيال العلمي" لا يشير الآن إلى نوع أدبي سردي شعبي فحسب، بل أيضا إلى نمط من الوصف والتحليل الثقافي يزداد ويتسع انتشارا. أصبح الخيال العلمي "جانبا من الوعي اليومي لناس يعيشون في عالم ما بعد صناعي، شهود يوميين على تحولات قيمهم وظروفهم المادية عشية تسارع تكنولوجي يتجاوز أقصى تصوراتهم" (Csicsery-Ronay, Jr. 1991: 389; see also Benison 1992). ولعل هذه هي الحالة ما بعد الحداثية للخيال العلمي نفسه والتي تشير ضمنا إلى أسئلة مثيرة للاهتمام بشأن الوظيفة الثقافية المستمرة لهذا النوع الأدبي السردي المستقبلي. (توصل بعض النقاد إلى أننا لن نجد التعبير الجوهري أو النهائي عن ما بعد الحداثي التكنولوجي مطبوعا في روايات الخيال العلمي على الإطلاق، بل في الآثار المدهشة لأفلام الخيال العلمي).

ما بعد حداثي

تعرض معنى "ما بعد الحداثي" وما يزال يتعرض للكثير من التفنيد المستمر مثل الكثرة الغالبة من المفهومات النقدية/النظرية التي تم تقديمها وتداولها بشكل كبير في العقود الكثيرة الماضية — على سبيل المثال، "الذات"، و"المثلي"، و"ما بعد الكولونيالي". ولعل ما يفرق "ما بعد الحداثي" عن سائر تلك المصطلحات والمفهومات جميعها هو أن طبيعتها نفسها القابلة للتفنيد يمكن فهمها باعتبارها "أعراض" لما بعد الحداثة نفسها، بمعنىً آخر، إنه حتى تلك الحالات التي تنفي تماما انتسابها "لما بعد الحداثي" قد تشكلت "داخل" إطاره الأكبر. يعمل "ما بعد الحداثي" الذي يعبر عن طيف واسع من أشكال الفهم للعلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية بمثابة مصطلح شامل يضم بين طياته أسلوب وجود متشظي وهجين في عالم يفهم هو نفسه على أساس أنه عشوائي وفوضوي وقابل لشتى التأويلات والتفسيرات المتناقضة. استخدم مصطلح "ما بعد الحداثي" ليشير إلى أشياء كثيرة من بينها ظرف أو حالة اجتماعية-ثقافية معينة شكلتها الرأسمالية متعددة الجنسيات (Lyotard 1984; Baudrillard 1991; Jameson 1991) ومجموعة معقدة من السياسات التقنية

العالمية المهيمنة التي تتطلب مقاومة ومعارضة من الهامش (Haraway 1989; Latour 1993; Best and Kellner 2001)، وشبكة من الأشكال والموضوعات الجمالية العاكسة لذاتها بصورة مفارقة (Hutcheon 1989; McHale 1992). غير أن الجهود المبذولة لتصنيف هذه النظرية أو تلك أو هذا النص أو ذاك بشكل يختزلها بشدة إلى أي من هذه التيارات المتاحة يؤدي دائما إلى خطورة نفي تعقيدات أنماط تلك التيارات إلى جانب تعقيدات "الظرف ما بعد الحداثي" نفسه.

أتفق مع جوناثان بنيسون أن "'ما بعد الحداثي' في حد ذاته ...[عبارة عن] ظرف اجتماعي يتميز بتحول في تلقي الثقافة" (Benison 1992: 141). في الغالب ما تقرأ "ما بعد الحداثة" (الاسم المشتق من صفة "ما بعد الحداثي") أو "الظرف ما بعد الحداثي" — باعتباره "ظرفا اجتماعيا" — كانقطاع فلسفي أو سياسي أو كليهما أو انحرافا عن مشروع عصر التنوير الحداثي الطويل. وهو مشروع ارتبطت نشأته تاريخيا بصعود الفاعل أو الذات ذات السيادة والنزعة الإنسانية في القرن التاسع عشر في سياق الليبرالية السياسية والعلمانية وانتصار المنهج العلمي (Lyotard 1984) . بينما اعتبرت "ما بعد الحداثة"، بصفتها "تعبيرا ثقافيا"، مفهوما يشير إلى ردود الأفعال الإبداعية الأخيرة حيال هذا التحول التاريخي، حيث تشير ضمنا إلى مجموعة واسعة من تجارب جمالية وشكلية ومضمونية عُبر عنها من خلال مجموعة كبيرة من المنتجات الثقافية من بينها العمارة والرقص والموسيقى والتصوير والنحت — وبالطبع — الرواية.

تميل ما بعد الحداثة إلى أن تتموضع تاريخيا على هذا الجانب من المشروعات الثقافية الحداثية الخاصة بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين. وتشير ما بعد الحداثة — من خلال هذا الفهم التاريخي المحدد — إلى التحول الثقافي واسع النطاق الذي أخذ في الظهور بعد الحرب العالمية الثانية بفترة من الزمن. يرى بست وكلنر أن رواية توماس بينشون "قوس قزح الجاذبية" (١٩٧٣) المفعمة بالجنون والسلطة — والتي وقعت أحداثها قرب نهاية الحرب العالمية الثانية أو بعدها مباشرة — مثال على التحول نحو أشكال التمثيل النصي لظرف ما بعد حداثي يتسم بأزمة تكنولوجية وسياسية واقتصادية على الصعيد العالمي (Best and Kellner 2001: 23-56). وليس من قبيل الصدفة اعتبار رواية "قوس قزح الجاذبية" ذات تأثير كبير على بعض من أوائل كتاب رواية الخيال العلمي المنسوبين إلى ما بعد الحداثة ومن بينهم بات كاديجان، وولتر جون ويليامز، ولوسياس شبرد، وبروس ستيرلنج، وويليام جبسون (McHale 1992: 231-3).

انعكاس الذات ما بعد الحداثية

ربما يحسن بنا ألا نفهم البادئة "ما بعد" المثيرة للجدل على أساس أنها تشير إلى انقطاع جذري مع الأنساق والمنظورات (الحديثة) السابقة، لكن باعتبارها تناولا نقديا للافتراضات الأساسية الكامنة وراء تلك الأنساق والمنظورات نفسها. يمكننا القول بطريقة أخرى إن "الظرف ما بعد الحداثي" ظرف أو حالة واعية بذاتها في الأساس، وهذا يدل على سلسلة من التحولات في كيفية إدراكنا لجوانب الواقع المعاصر، وكيفية تعريفنا لها. ويوضح هذا جزئيا طبيعة الكثير من النصوص ما بعد الحداثية العاكسة لذاتها. فأيا ما كان هذه النصوص "عنه"، فإنها عن نفسها أيضا "بصفتها" نصوصا سردية. ولا تنسحب رواية الخيال العلمي — بوصفه نوعا أدبيا — كثيرا إلى هذا النوع من انعكاس الذات، أي أنها نادرا ما تكون "رواية عن رواية" بشكل صريح. لكن مع استمرار أي نوع أدبي ما لفترة طويلة تسمح بنشأة

صور مجازية وتقاليد مميزة، يصبح ذلك النوع الأدبي هدفا ملائما لهذا النوع من إعادة التقييم المرح أو النقدي أو كليهما.

ترى واحدة من أولى الدراسات عن الخيال العلمي "في الحقبة ما بعد الحداثية" أن "كتّاب الخيال العلمي ما بعد الحداثيين كتّاب محاكاة ساخرة يلعبون بالنوع الأدبي في حدود النوع الأدبي الذي قرروا الدفاع عنه، ويشككون في القواعد التي قبلها أسلافهم ببساطة ودون تفكير عن وعي ذاتي... حيث يبدعـ[ون] أعمالا 'من' الخيال العلمي هي أيضا 'عن' الخيال العلمي" (Everman 1986: 25). ومن بين النصوص التي نوقشت في هذا التحليل المبكر عدد من الأمثلة تنتمي إلى الموجة الجديدة بأواخر الستينيات والسبعينيات، وهي "حركة" كتابية أو تأليفية كُرِّسَت — في جزء منها — لتطوير إمكانية الخيال العلمي الأدبية. من بين هذه النصوص رواية "تقاطع أينشتاين" (١٩٦٧) التي تتوزع ضمن قصتها مقتطفات من اليوميات التي ظل ديلاني يكتبها أثناء كتابة "تقاطع أينشتاين". ورواية "الساعون وراء الأجر الأرجواني" (١٩٦٩) المتناصة لفيليب خوسيه فارمر التي يشير عنوانها إلى إحدى روايات الغرب الكلاسيكية لزاين جراي وهي "الصاعدون فوق جبل سيدج الأرجواني" (١٩١٢) في الوقت الذي تعارض فيه حبكتها رواية جيمس جويس الكلاسيكية الحداثية "فينيجان ويك" (١٩٣٩)، ورواية "الحلم الحديدي" (١٩٧٢) لنورمان سبينارد حيث تعرض للقراء رواية خيال علمي عنيفة وشبيهة بالروايات الرخيصة بعنوان: "رب الصليب المعقوف" — كتبها مؤلف مغمور اسمه أدولف هتلر في تيار زمني بديل لم تقع فيه الحرب العالمية الثانية على الإطلاق.

ولكي ننتقل إلى مثال أحدث عن انعكاس الذات في الخيال العلمي، سنضع في الاعتبار قصة جون كيسل للسفر عبر الزمن بعنوان "غزاة" (١٩٩١) التي دارت بنيتها حول سلسلة من مواقع زمنية متراصة جنبا إلى جنب. في عام ١٥٣٢ غزا بيتسارو وقُسُسه وجنوده بيرو الذين ما لبثوا أن تمكنوا من تدمير إمبراطورية الإنكا تدميرا كاملا، وفي عام ٢٠٠١ يصل غرباء يبدو عليهم الود والمرح ويعرفون باسم "الكريل" — وهو اسم اقتبسه كيسل من أحد أفلام الخمسينيات الكلاسيكية وهو "الكوكب المحرم" — في وسط إحدى مباريات كرة القدم الأمريكية لفريق واشنطن ريدسكينز، وفي تيار زمني ثالث "اليوم" أحد كتاب الخيال العلمي الذي تتفق أوصافه تماما مع جون كيسل "الحقيقي" الذي يجلس على مكتبه ليكتب القصة التي نقرأها. يتأمل الكاتب في إحدى التشظيات الرئيسة في "اليوم" فعل قراءة — وكتابة — الخيال العلمي:

> لا يريد قراء الخيال العلمي الهروب من القوانين الفيزيائية فحسب، لكنهم بالمثل يرغبون عموما في الهروب من الطبيعة الإنسانية. ولتحقيق ذلك، يقدم الخيال العلمي بدائل مريحة عن عالم الواقع ... يجد قارئ الخيال العلمي مثل أي مدمن للمخدرات تبريرات ملحة لعادته. الخيال العلمي يعلمه العلم. الخيال العلمي يساعده على تفادي "الصدمة المستقبلية". الخيال العلمي يغيِّر العالم إلى الأفضل. هذا صحيح. وهو نفس ما يفعله الكوكايين ... [لكن] أجد من الصعوبة أن أسخر من الرغبة في الهرب حتى لو كان الهرب وهما. **(Kessel 1993: 848)**

لا يعرض بناء "المؤلف" بوصفه شخصية في روايته شخصيا في "غزاة" — حيث يرى نفسه في فعل كتابة تلك الرواية نفسه — تفاعلا ما يعد حداثي نمطيا بين مختلف مستويات الواقع (مستويات أنطولوجية مختلفة) فحسب. لكنه يقول لنا شيئا أيضا عن وعي الذاتية ما بعد الحداثية المفارق بذاتها.

تمثل قصة كيسل أيضا إدراكنا أن الممارسات التمثيلية ليست على الإطلاق مجرد مرايا شفافة "تعكس" عالم الواقع إلينا مرة أخرى. لكن ذلك التمثيل في كل أشكاله — العلمي واللغوي والمرئي والنصي — "لا يسعه التخلص من الدخول في العلاقات والأجهزة الاجتماعية والسياسية" (Hutcheon 1989: 3). بل لأنه يعمل بالضرورة على تشكيل فهمنا لأنفسنا ولعالمنا. هذا الإدراك بأن تمثيلاتنا تفسيرات بقدر ما هي أوصاف جانب مهم من النزوع ما بعد الحداثي نحو انعكاس الذات الذي يدفع القص في سياق ما بعد الحداثي ليلفت الانتباه إلى وضعه الخاص كتمثيل نصيّ. فرواية "ريدلي ووكر" التي تجاوز رؤية نهاية العالم (١٩٨٠) لرَسِل هوبان، على سبيل المثال، رواية ما بعد حداثية واعية بذاتها كتبت "بأسلوب الخيال العلمي" نوعا من التعليق — بطريقة إزاحية — على جوانب واقعنا المعاصر. كتبت الرواية بلهجة "أمّية" مصممة بعناية بحيث لم تسمح بأن ينسى القراء مطلقا أنهم يفكون شفرة نص روائي. النص نفسه رواية ريدلي شديدة الإمتاع بضمير المتكلم لرحلاته في المستقبل البعيد عبر الأرض الخراب البدائية والخيالية في آن التي كانت يوما ما إنجلترا: "ووكر هو اسمي وأنا لم أتغير. ريدلي ووكر. أقك الألغاز أينما تقودني وأفكها الآن على الورقة وبالطريقة نفسها" (Hoban 1982: 8).

يشارك القراء في الجهد الذي يبذله ريدلي لحل الألغاز من خلال الجهد الذي يبذلونه للوصول إلى المعنى في نص ما لا يفضي تباعا — بوصفه نسقا دالا — إلى فك الشفرة. يهدف ريدلي باعتباره "رجل الاتصال" الخاص بقبيلته إلى قراءة ما يستحيل قراءته "وإلقاء نظرة مناسبة على كيفية بناء الأمر كله" (Hoban 1982: 57) — بمعنى آخر، إلى بناء نوع من "خريطة إدراكية عالية" ملائمة لعالمه. غير أن أحد أهداف السخرية بالرواية هو البحث عن مثل هذا المعنى المُجْمِل، على أساس أن "السرديات الكبرى" التي عملت يوما على تفسير هذا العالم هي نفسها تلك التي فقدت مصداقيتها بصورة قاطعة — لدى رغبة جامحة لأن أقول إنها تفجرت — عن طريق الدمار النووي لعالم استثمر فيها يوما ما. يمكننا قراءة رؤية "ريدلي ووكر" لنهاية العالم النووية، عند مقاربتها بوصفها حكاية مجازية، كاستعارة للظرف ما بعد الحداثي باعتباره قطيعة جذرية مع قيم - وتقاليد - لحظة تاريخية سابقة أصبحت مفقودة بالنسبة إلينا وإلى الأبد.

السيبربونك وعمليات أخرى لنزع المظهر الطبيعي عن الإنسان/الطبيعة

يسهل تمييز علامات ما بعد الحداثي في الخيال العلمي — في أغلب الأحيان بدلا من أقلها — من خلال تفاصيل عوالمه المتخيلة أكثر من حالات إحالته الشكلية إلى ذاته النادرة نسبيا. أصبح الخيال العلمي ما بعد حداثيا "رسميا" في عام ١٩٨٤، مع نشر ويليام جبسون لروايته السيبربونك التي أصبحت كلاسيكية الآن وهي "الرواية الجديدة". وتوجه الكثير من النقاد والباحثين من خارج المجال نتيجة للاهتمام الذي أثارته رواية جبسون بوجه خاص، و"حركة" السيبربونك بوجه عام إلى السيبربونك في أثناء النصف الثاني من الثمانينيات وأوائل التسعينيات كتعبير نصيّ مميز بصفة خاصة "للظرف ما بعد الحداثي" عند منعطف الألفية (Jameson 1991; McHale 1992; Bukatman 1996). وبدت روايات مثل

"الرواية الجديدة". ورواية "الحدود" للويس شاينر (١٩٨٤)، و"شيسماتريكس" (١٩٨٥) لبروس ستيرلنج، ورواية "الحياة في زمن الحرب" (١٩٨٧) للوسياس شبرد، و"العصاة" (١٩٩١) لبات كاديجان دقيقة بوجه خاص في تمثيلاتها الإبداعية للحياة في سياق التكنو-علم المتعدي للجنسيات وضم السيادة العالمية.

وفي الوقت نفسه، اكتشف الكثير من دارسي الخيال العلمي إطارا جديدا وشائقا في النظرية ما بعد الحداثية نفهم من خلاله العلاقة بين الخيال العلمي ولحظته الاجتماعية-الثقافية مدفوعين جزئيا بقراءة جيمسون المثيرة للسيبربونك باعتباره "التعبير 'الأدبي' الأرقى إن لم يكن عما بعد الحداثة، فعن الرأسمالية المتأخرة نفسها" (Jameson 1991: 419, n.1). (Hollinger 1991; McCaffery 1991; Bukatman 1996). لقي فضاء جبسون السيبري — وهي شبكة البيانات الواسعة والمعقدة التي تُعْرَض فيها من خلال شاشات حواسبنا — ترحيبا باعتباره تمثيلا إبداعيا للوعي المكاني ما بعد الحداثي الجديد الذي حدده جيمسون، إلى جانب تفسير مقنع للحقائق "الافتراضية" (غير الحقيقية) التي أخذت تحل محل خبراتنا في عالم مادي (حقيقي). وغدت كائنات جبسون سواء السيبورج أو الذكاء الاصطناعي أو المستنسخة — التي تُقَدم بطريقة حيادية حيادا قاطعا لا تحتفل بأساليب وجودها "ما بعد الإنساني" في العالم أو تديفها — نموذجا للتطور الحتمي للكائنات البشرية وتقنياتهم واسعةالانتشار (انظرHayles 1999, Graham 2002).

يُقْرَأ السيبربونك من خلال هذا المنظور باعتباره معبرا — من خلال أبنيته الخيالية لعوالمه عالية التقنية في المستقبل القريب (في معظمها) — عن إحدى الطرق التي عطلت بها الأفكار التقليدية عن "الإنسان" في سياق ما بعد الحداثة، وهي حقبة وحالة تنظر إلى "الإنسان"؛ أي الذات التقليدية في عصر التنوير — بحسب عبارة ميشيل فوكو — بصفته "اختراعا منذ وقت قريب. ولعله اختراع يقترب من نهايته" (Foucault 1973: 387). يمكن القول إن بعضا من تأثير ملاحظة فوكو عن "نهاية الإنسان" الوشيكة يعود إلى الطريقة التي "ينزع" فيها "المظهر الطبيعي" فلسفيا عن أشكال الفهم اليومي "للإنساني" بوصفه كيانا مستقرا وغير متغير. تتخيل قصص السيبربونك انهيار الطبيعة العضوية والتكنولوجيا غير العضوية عمليات نزع المظهر الطبيعي حيث يتحول "الإنسان" 'حرفيا' إلى ما بعد الإنسان (ربما ننظر إلى هذا بوصفه صيغة أكثر جذرية من "نزع الألفة" أو "جعل المألوف غريبا"، وهو ما يعتبر في أغلب الأحيان جوهر تفاعلات الخيال العلمي مع "عالم الواقع").

رأت ليندا هتشيون بصورة مقنعة أن "اهتمام ما بعد الحداثة الأوليَّ ينصب على نزع المظهر الطبيعي عن بعض الجوانب المهيمنة على أسلوب حياتنا ... (ربما ضمت الرأسمالية والأبوية والنزعة الإنسانية الليبرالية) ... ولعل ما بعد الحداثة تشير إلى أن الطبيعة نفسها لا تنمو بها الأشجار" (Hutcheon 1989: 2). بالنسبة إلى السيبربونك، يؤثر الانهيار العضوي وغير العضوي على العالم الطبيعي أيضا كما ألمحت بذكاء استعارات رواية "الرواية الجديدة" في أول جملة: "كانت السماء فوق الميناء بلون التلفزيون، المحول إلى قناة لا تعمل" (Gibson 1984: 3). استمر هذا النزع للمظهر الطبيعي لكل من "الإنسان" و"الطبيعة" في بعض أجزاء (لكن ليس في كلها بأية حال من الأحوال) روايات الخيال العلمي الصعب المعاصرة التي يشار إليها أحيانا باسم "الخيال العلمي الصعب الجذري". ففي رواية "الشتات" (١٩٩٧)، على سبيل المثال، لجريج إيجان ذات المستقبل شديد البعد توجد الذوات ما بعد الإنسانية في عدد من الحالات المتجسدة والرقمية، وكثيرٌ منها لا يبدو "بشريا" بأي معنى مفهوم للمصطلح. ولا يوجد سوى بضعة "كائنات معلومة الجنس" لا تزال

تقيم في أجساد بشرية تقليدية. بعض الكائنات ذات الأصل العضوي عبارة عن "كائنات طاقة" تحولت أجسادها جذريا من أجل الكفاءة وطول العمر. وأفراد آخرون يسكنون أجسادا لاعضوية يطلق عليها "رجال جلايسنر الآليين". أما الشخصيات المحورية في رواية "انشتات" فهي عبارة عن نظم برمجية ذكية غير متجسدة أطلق عليها اسم "المشكّلات" تعيش في بيئات افتراضية من "المدن"، وهي مجتمعات رقمية تحافظ على أمنها عن طريق عمل نسخ احتياطية متعددة يتم تخزينها في أماكن متناثرة في جميع أرجاء النظام الشمسي. وأخيرا، تعادل فوضى الذاتيات الكرنفالية في المستقبل البعيد عند إيجان اختفاء أي تعارض يذكر بين الواقع المتجسد وشكل الواقع الرقمي.

من غير المستغرب اعتبار فيليب كيه. ديك ومنذ فترة طويلة مايسترو الخيال العلمي بلا منازع في نزع الألفة ما بعد الحداثية، وروائيا مؤثرا تأثيرا حيويا على السيبربونك. ويرجع هذا في جزء منه إلى تجسيده المتطرف والمصاب بالبارانويا لإمكانية التكنو-ثقافة ما بعد الحداثية لأن تعمل بمثابة نظام شامل يضم كلا من العالم الإنساني والعالم الطبيعي. فعلى سبيل المثال تنذر قصته القصيرة "النملة الإلكترونية" (١٩٦٩) بأن النفس يمكن أن تكون مزيفة بالمعنى الحرفي للكلمة، أي مجرد تقليد للإنسان أو آلة مبرمجة تؤمن على نحو خاطئ بذاتيتها المستقلة. وفي هذه القصة يكتشف جارسون بول. وهو الشخصية الرئيسة في رواية ديك، بالصدفة أنه "بالفعل" "نملة إلكترونية" أي إنسان آلي عضوي أنشيء محاكاة للكائن البشري. وكما أخبرته إحدى الشخصيات الأخرى، فإن اعتقاده بأنه إنسان ناتج بالضبط عن فقدانه للمصداقية والفاعلية: "لم تتمكن من التخمين لأنك كنت مبرمجا ألا تلاحظ" (Dick (227 :1992. بدأ بول، "النملة الإلكترونية"، في الشك في كل شيء أخذه على علاته في السابق بما في ذلك حقيقة سارة زميلته في العمل. قال لها: "أنت لست حقيقية. أنت عنصر محفز على شريط الواقع الخاص بي". مجرد ثقب يمكن لمسه" (Dick 1992: 237). وفي النهاية، ساقته الرغبة المحمومة لاقتحام الوهم إلى عالم الحقيقي والواقعي والمصدق: "أدرك أن ما أريده هو الحقيقة النهائية والمطلقة لمايكروثانية واحدة فقط. لا يهم بعد ذلك، لأن كل شيء سيعرف بعد ذلك؛ لن نترك شيئا لن نفهمه أو نراه" (Dick 1992: 236). قطع بول الشريط الذي أدخلت عليه البرمجة وبعدها "مات". وبعد ذلك لاحظت سارة أن "الطبقة بدأت تظهر خلال ساقيها، ثم أصبحت الطبقة مظلمة، ثم رأت من خلالها المزيد من طبقات المادة المتفككة من ورائها" (Dick 1992: 239).

من المناسب القول، بطريقة ما بعد حداثية، إن عمل فيليب كيه. ديك في الخيال العلمي استمر بعد وفاته في عام ١٩٨٢. ففي عام ١٩٨٥ ظهر ديك في رواية كيه. دبليو. جيتر السيبربونك "التجريبية" بعنوان "المطرقة الزجاجية" في شخصية الفنان التشكيلي بيشوفسكي، وفي عام ١٩٨٧ أصبح فيليب كيه. ديك، كاتب مصاب بفقدان الذاكرة في رواية مايكل بيشوب "الصعود السري"، أو فيليب كيه. ديك مات للأسف"، وهي "إشادة" بذكر ديك كتبت على هيئة باستيش (أو معارضة ساخرة) لاهتمامات ديك من حيث الأسلوب والموضوع. وفيما يعتبر القدَر الأكثر مفارقة لكاتب بمثل الالتزام السياسي لديك على الإطلاق، ظلت رواياته وقصصه تقدم عناصر لحبكات سلسلة من الأفلام الأكثر روعة التي أنتجت في ذروة الرأسمالية متعددة الجنسيات والتكنو-علم الأحدث - من "القاطعون بالنّصل" (١٩٨٢)، و"الصارخون" (١٩٩٦)، و"الاستدعاء الكلي" (١٩٩٠)، إلى "تقرير الأقلية" (٢٠٠٢)، و"شيك الراتب" (٢٠٠٣)؛

الكثير من التحليلات تميزت بسبب تطبيقها مرات عديدة على (إعادة) قراءة الخيال العلمي بوصفه نوعا أدبيا في ظل استحالة تتبع كل - أو حتى معظم - الدراسات ذات الصلة عن ما بعد الحداثي في إطار هذه المناقشة الموجزة. لا يدرس تحليل جان-فرانسوا ليوتار المؤثر "للظرف ما بعد الحداثي" - الذي نشر لأول مرة باللغة الفرنسية في عام ١٩٧٩ - بشكل غير مباشر أشكال الثقافة الشعبية فحسب؛ لكن لهذا التحليل نتائج ضمنية محددة أيضا بالنسبة إلى الخيال العلمي مشروعا متصلا به بوصفه نوعا أدبيا. يقصد بما بعد الحداثي بالنسبة إلى ليوتار أن تفقد إيمانك بالسرديات العظمى التي قدمت التوجيه وأضفت الشرعية على التطور الغربي منذ عصر التنوير (Lyotard 1984: xxiv)، وتضم هذه السرديات الكبرى "الدين" و"التاريخ" و"التقدم" و"العلم". "العلم"، من خلال هذا المنظور، هو الأداة النهائية للذات؛ ذات النزعة الإنسانية والسيادة في تراكمها للمعرفة عن العالم الطبيعي وسيطرتها عليه، حيث تستند كفاءة "العلم" وفاعليته على تمييز قوي مطلق بين الذات الملاحظة والموضوع الملاحَظ. يهتم تفسير ليوتار الخاص "لما بعد الحداثي" جزئيا بالإمكانيات الإبستمولوجية؛ أي بالطرق التي نعرف بها ما نعرفه عن أنفسنا وعن عالمنا (أو عوالمنا).

حدد ليوتار أيضا التحوّل المتزايد للمعرفة إلى سلعة في الاقتصاد العالمي بوصفه خصيصة محددة لما بعد الحداثة المعاصرة، وفي هذا، تتقاطع آراؤه مباشرة مع تحليل فريدريك جيمسون الماركسي الجديد المهم "لما بعد الحداثة" باعتبارها "المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة". هذا هو عنوان مقال كتبه جيمسون في عام ١٩٨٤ حيث رسم أولا الخطوط العريضة للظرف ما بعد الحداثي القلق تميزه قوى تشكله من رأسمالية متعددة الجنسيات، وانتشار ثقافة الميديا (الأمريكية) رديئة الجودة على نطاق واسع، وإحكام قبضة الفتشية السلعية الفولاذية. يرى جيمسون أن ما بعد الحداثة هي "العنصر الثقافي المهيمن" في حياتنا المعاصرة (Jameson 1991: 4)، والقوة المشكلة لـ"كل" التعبير الثقافي اليوم. يمكن تحديد الثقافة ما بعد الحداثية بأشياء كثيرة من بينها انتباهها إلى الأسلوب السطحي (في مقابل نماذج الشخصيات والعوالم "العميقة" التي أنشأتها أشكال الواقعية والحداثة السابقة)، وانعدام التأثير العاطفي؛ وانعدام أي معنى للاستمرارية التاريخية. فإذا أخذنا هذا النموذج بعينه في الاعتبار، فليس من المستغرب بالنسبة إلى جيمسون على الإطلاق اعتبار السيبربونك التمثيل الخيالي النموذجي لما بعد الحداثة و"الرواية الجديدة" الرواية السيبربونك النموذجية.

وقعت في فترة أحدث أحداث سلسلة روايات جاك ووماك التي تتناول المستقبل القريب في عالم عنيف ومتداع؛ حيث تتمتع شركة درايدن (درايكو) بقوة ونفوذ أكبر من أي جهة سياسية أو اقتصادية أخرى، وحيث التباس الميديا المتعمد والقهر الاقتصادي هما النظام الحالي، وواصلت رواياته سبر أغوار جوانب هذا النوع من المستقبل الذي اقترحه السيبربونك في الأصل (على الرغم من أن عالم ووماك أقل بكثير من حيث التقنية من رواية السيبربونك المستقبلية العادية). لعل من المثير أكثر للاهتمام بناء ووماك التدريجي طوال فترة كتابة هذه الروايات لخطاب مستقبلي يزداد كثافة، على الرغم من أنه لا يقترب من موسيقى "الهيب" الشعبية كعامية الشارع في رواية "الرواية الجديدة" لجيبسون، لكن هذا الخطاب (مثل لغة هوبان في رواية "ريدلي ووكر") يمثل العلامة النصية "للمستقبلية" في عالم ووماك الروائي؛ فهي رواية مستقبلية تحمل أوجه تشابه واضحة مع كل من صيغتي ليوتار وجيمسون عن ما بعد الحداثي.

رواية ووماك "إلفيس" (١٩٩٣). على سبيل المثال، دراسة مفارقة لقوة سيطرة إلفيس بريسلي المتواصلة على الخيال الشعبي. وفي هذه الرواية الساخرة فندت كل من قوة السرديات الكبرى والقدرة البشرية على خداع الذات. حيث ينتمي الأغلبية من السكان إلى شتى طوائف ك. إ. — أي كنيسة إلفيس — وهم ينتظرون "عودته" باعتباره المسيح المنتظر الجديد الذي سوف "يطهر" روحيا عالمهم المنحل. وكما أخبرت إيزابيل — الشخصية الرئيسة في رواية ووماك — نفسها: "إن كانت درايكو تستطيع تطهير نفسها — أو تطهير عالمنا إذن — ليس هناك شيء يصدق أنني وزوجي سنعمل في النهاية على تطهير أنفسنا أيضا وبالطريقة نفسها للوصول إلى مغزى الحياة. هذا ما أخبرنا به أنفسنا مرة تلو الأخرى حتى صدقناها تقريبا" (Womack 1993:13). أرسلت درايكو إيزابيل إلى عالم خمسينيات بديل لخطف نسخة إلفيس بريسلي الخاصة بها. ثم تقدم درايكو لإلفيس ثروات هذا العالم في حال موافقته للعب دور مسيحها المنتظر–السلعة بما يضمن سيطرة درايكو على الملايين من المؤمنين في كنيسة إلفيس. وفي تواز مفارق لإغواء الشيطان للمسيح في الكتاب المقدس، فإن تعليمات إيزابيل هي أن "يأتي له عند سفح الجرف، وأن تريه المدن التي تنتظره، والإمساك بأي جزر لديك وتقريبه من أنفه" (Womack 1993:50-1). لكن هذا إلفيس بديل؛ مختلف تماما عن إلفيس "الحقيقي" — لكن وعلى أية حال، فإنه حتى إلفيس "الحقيقي" كان دائما من صنع معجبيه والمؤمنين به. ومن المناسب القول أيضا إن رواية "إلفيس" نص عاكس لذاته بشكل مفارق؛ فإلفيس البديل الذي أرعبه واقع عالمه الفوضوي الذي اختطف إليه لم يجد أية وسيلة للتعبير عن ارتباكه أكثر من الوصول إلى نتيجة أن "كله خيال علمي" (Womack 1993: 248)، ويخشى مديرو درايكو التنفيذيون الذين يرغبون في الاستفادة من نفوذ "إيه" على أتباعه من ميله نحو روايات الخيال العلمي الرخيصة "لا يسهم بشيء نحو الصورة" (Womack 1993: 171).

كان جيمسون من أوائل الذين حددوا انهيارا مهما آخر في ما بعد الحداثة متمثلا في انحسار الفوارق التي كانت يوما ما مقدسة بين الثقافة "العالية" (الأدبية، الحداثية) ومنتجات الثقافة "السفلى" (الشعبية، العامة). ومن بينها الأشكال التي تعرضت مرارا للتشويه مثل الخيال العلمي. ونأسف لجيمسون أن هذا "التوجه الجمالي الشعبي" (Jameson 1991: 2) ليس تطورا إيجابيا؛ إذ أفضى وفقا لرؤيته إلى تقليل قيمة أكثر رموزنا الثقافية (العالية) قداسة وتحولها إلى سلعة. لكن الكثير من دارسي ما بعد الحداثة إذ استفادوا من آرائه رحبوا بهذا باعتباره تطورا مؤديا إلى الدمقرطة. فمن جهة، ساعد هذا التطور على لفت الانتباه النقدي إلى الأشكال الثقافية المهمشة سابقا كالخيال العلمي.

ومن بين النتائج الملحوظة بشكل متزايد لهذا التضاؤل في الحدود الفاصلة بين الثقافة "العالية" و"السفلى" إدماج (يسميه البعض "تخصيص") صور الخيال العلمي وأفكاره مرارا وتكرارا ضمن نصوص "أدبية" كتبت "بأسلوب الخيال العلمي" - كرواية "ريدلي ووكر" على سبيل المثال - وظلت متميزة بشكل أو بآخر عن نصوص الخيال العلمي "التقليدية". تشمل الأمثلة الأخرى رواية أنجيلا كارتر الشعرية الشبيهة بعصر الباروك التي تجاوز رؤية نهاية العالم "أبطال وأنذال" (١٩٦٧)، ورواية دوجلاس كوبلاند "ما بعد النوع الأدبي" التي تتنبأ بنهاية عالم المدينة "خطيبة في غيبوبة" (١٩٩٧)، ورؤية مارجريت آتوود غريبة الأطوار لإحدى روايات أرض الخراب المستقبلية التي تحولت إلى هندسة وراثية خارج السيطرة "أوريكس وكريك" (٢٠٠٣). لا يقوم الخيال العلمي في هذه الأعمال الروائية التأملية ما بعد الحداثية بوظيفة نوع أدبي سردي استقرائي، لكنه نمط من الخطاب الاستعاري أو المجازي

عن الحاضر، "طريقة من طرق الحديث عن تطورات معينة وقعت مؤخرا في المجتمع الصناعي المتقدم" (Benison 1992: 139). الكثير من هذه النصوص قصص تجاوز رؤية نهاية العالم ينقطع فيها المستقبل المهجور عن ماضيه، ويبدو أنها تعكس في شكل روائي وصف جيمسون لظرف ما بعد حداثي نقدي يتميز بانعدام أي معنىً للاستمرارية التاريخية.

خيال علمي النظرية: بودريار وهاراواي

أثر الخيال العلمي تأثيرا مباشرا بوصفه نمط وصف وتحليل ثقافي على بعض الكتابات النظرية عن ما بعد الحداثي، مؤديا إلى المصطلح الذي جاء به إيستفان سيسري ـ روناي وهو "خيال علمي النظرية" (Csicsery-Ronay, Jr. 1991). فعلى سبيل المثال في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات نشر جان بودريار فيلسوف علم اجتماع "الواقع الفائق" سلسلة من الشروح والتفسيرات المؤثرة عن ما بعد الحداثة بوصفها ظرفا أو حالة محاكاة خيالية-علمية. في نموذجه يتحدد عالم الرأسمالية متعدية الجنسيات والوسائط المتعددة المعولمة عالية التقنية فعليا عن طريق التزايد والانتشار اللانهائي للصور والأحداث المزيفة التي تصنعها الميديا التي محت تدريجيا كل علامات "الواقعي". حلت المحاكاة محل الأصالة والنسخة محت الأصل. وهذا لا يختلف عن "مجتمع الفرجة" الذي وصفته قصة جيمس تيبتري السيبربونك النسوية الأصلية بعنوان "الفتاة التي وُصِّلت بمقبس الكهرباء" (١٩٧٣)، حيث يدير ممثلو الشركات الكبرى نجوم الميديا ويوظفونهم كإعلانات حية لبيع المنتجات في مستقبل من الاستهلاكية المنتشرة التي حظرت الإعلانات المباشرة. وهذا هو العالم نفسه الذي نتعرف إليه في الكثير من روايات السيبربونك، حيث تكون الصورة في أغلب الأحيان أكثر قوة من الواقع المادي، وحيث تتخلى شخصيات مثل مارك الافتراضي في رواية "العصاة" عن التجسد المادي من أجل وجود رقمي غير متجسد.

وفقا لبودريار، أصبح الخيال العلمي "الكلاسيكي"، المعروف بمدخله الاستقرائي نحو بناء العالم، أمرا مستحيلا الآن: "لم نعد نستطيع تخيل أكوان أخرى ... كان الخيال العلمي الكلاسيكي أحد هذه الأكوان التي تزداد اتساعا، حيث لقي دعوته في قصص ارتياد الفضاء واحتلاله التي تنتمي إلى القرن التاسع عشر والعشرين". وتوصل إلى نتيجة تفيد، وفي جميع الاحتمالات، بأن "إبداع الخيال العلمي 'القديم' انتهى، وأن شيئا آخر آخذ في الظهور ..." (Baudrillard 1991: 309). وسيكون الخيال العلمي الذي يستجيب لاختفاء "الواقعي" المعاصر، بالنسبة لبودريار، شكلا مهما من أشكال التمثيل الثقافي أو "الخريطة الإدراكية". "خيال علمي بهذا النوع لم يعد في مكان آخر، بل أصبح في كل مكان" (Baudrillard 1991: 312)، مشيرا إلى كل من فانتازيا المحاكاة الساخرة لفيليب كيه. ديك بعنوان "تشبيهات" (١٩٦٤)، ورواية جِيه. جي. بالار التكنو-بورنوغرافية بعنوان "تصادم" (١٩٧٣) باعتبارهما تجسيدين دراميين مقنعين لحاضر الواقع الفائق. يصر بودريار من الآن فصاعدا على أن "الواقعي" لا يوجد إلا بوصفه موضوعا للحنين للماضي فحسب. وهو يتركنا من خلال بنائه لنموذج ما بعد الحداثي كحالة من الشلل الفارق — بل والمحبب — في قبضة الواقع الفائق واقعين في فخ عدم الواقع مثل الشخصيات التائهة في الفضاء السيبري بإحدى روايات السيبربونك السوداوية اليوم.

من بين نتائج تأثير السرديات الكبرى المتضائل التي حللها ليوتار حركة اللامركزية واسعة الانتشار، حيث عادت "الأصوات" التي أبعدت تاريخيا إلى هوامش الخطاب إلى المقدمة (ومن بينها أصوات أشكال الثقافة الشعبية كالخيال العلمي). ويعطي انتشار الخيال

العلمي الذي تكتبه كاتبات مثالا ممتازا لهذا: كما أن المراجعات النسوية الكثيرة في العقود الأخيرة لقصص الخيال العلمي الذكورية التقليدية تعد نتيجة إيجابية للغاية لأزمات السلطة التي وضعت، جزئيا، تعريفا لما بعد الحداثي. فطبيعة المشروع النسوي نفسه ـ باعتباره إعادة تفكير نظرية جذرية وممارسة تفكيكية ـ تربطه بما بعد الحداثي.

نشرت دونا هاراواي كتابها الذي أصبح كلاسيكيا الآن بعنوان "مانيفستو من أجل السيبورج" في ١٩٨٥، وهو نقد للتكنو-علم الغربي والسياسات الإمبريالية التي تصفها كـ"أسطورة سياسية مفارقة لا تزال على ولائها للنسوية والاشتراكية والمادية" (Haraway 1989: 173). قدَّم "المانيفستو" لشخصية السيبورج — وهو الناتج التقني لإبداع الخيال العلمي والبناء العسكري-الصناعي المعقد — بوصفها ذاتا متشابكة العلاقات و"متعدية للنوع الأدبي" ترفض السرديات اليهودية-المسيحية العظمى عن أصل [العالم والإنسان] — والسقوط – والخلاص، بوصفها ذاتا "لم تولد في جَنَّة"، ولا تسعى إلى هوية موحدة وبالتالي تولد ثنائيات عدائية بلا نهاية (أو إلى نهاية العالم)، وتأخذ المفارقة الساخرة على علاتها" (Haraway 1989: 203). أدخل "مانيفستو" هاراواي قضايا سياسات النوع — إلى جانب سياسات النزعة البيئية وأشكال النضال المجتمعي — في خطابات ما بعد الحداثي غير السياسية في كثير من الأحيان. بالنسبة إلى هاراواي "ماكينات أواخر القرن العشرين جعلت الفرق شديد الالتباس بين الطبيعي والصناعي، بين العقل والجسد، بين المتطور ذاتيا والمصمم خارجيا، والكثير من الفروق الأخرى التي كانت تنطبق على الكائنات الحية والماكينات" (Haraway 1989: 176). سيبورج هاراواي التي استلهمته جزئيا من أعمال كاتبات الخيال العلمي النسويات ليس إلا إضفاء قيمة أو سعر على عبور الحدود وانهيار الحواجز ما بعد الحداثية: "تجعل كائنات السيبورج التي تمتلئ بها روايات الخيال العلمي النسوي من أوضاع الرجل أو المرأة، والإنسان، ونتاج الفن، والمنتسب إلى عرق ما، والهوية الفردية، أو الجسد قضية إشكالية للغاية" (Haraway 1989: 201).

يشير "مانيفستو" هاراواي ضمنا إلى إمكانيات المقاومة والتحدي السياسي من قِبَل هوامش العالم الاجتماعي؛ إذ يمكن أن يكون الخيال العلمي الفاعل سياسيا وفقا لها تدخلا إبداعيا ذا أهمية. ذكرت قائلة "إنني ممتنة لكتَّاب كجوانا رَسّ، وصمويل ديلاني، وجون فارلي، وجيمس تيبتري، وأوكتافيا بتلر، ومونيك ويتيج، وفوندا مكإنتاير. هؤلاء هم قصاصونا الذين يكشفون عن معنى التجسد في عوالم عالية التقنية. إنهم منظرو السيبورج" (Haraway 1989: 197). كما يوجد أيضا كتاب أحدث مثل جيوف رايمان ("حديقة الطفل" [١٩٩٨])، وإيمي تومبسون ("فتاة افتراضية" [١٩٩٣])، وماليسا سكوت ("مشكلة وصديقاتها" [١٩٩٤])، وشاريان ليويت ("فتاة حقيقية" [١٩٩٨])، ولورا جيه. ميكسون ("كائنات بروكسي" [١٩٩٨]).

لا يقتصر نزع المظهر الطبيعي ما بعد الحداثي (والمُسَيَّس) بالطبع على عوالم عالية التقنية وأجساد متحولة إلى سيبورج، فجوينيث جونز تقدم في روايتها الحاصلة على جائزة بعنوان "ملكة بيضاء" (١٩٩١) نسخة معدلة تعديلا جذريا من سيناريو اللقاء الأول بين البشر والأغراب. ويمثل وصول جماعة من الأغراب الخنثويين الذين يعرفون باسم "الأليوتيين" إلى الأرض في رواية "ملكة بيضاء" تحديا جذريا للمنظورات المرتكزة على النوع فيما يتعلق بشخصيات جوينيث جونز البشرية، مهددا بزعزعة استقرار التوازن السياسي والاقتصادي الهش بالفعل لعالم المستقبل القريب. يدور الحدث في "ملكة بيضاء" على خلفية "حروب الجِنْسَين"، صراع بين عدد من الصراعات — من بينها التنافس السياسي والاقتصادي،

والأعمال العدائية الإثنية والدينية — التي أدت إلى تشظي هذا العالم. تشير آراء الأليوتيين المنحرفة انحرافًا كوميديًا بالنسبة إلى قراء الرواية عن اختلاف الجنسين — في كل عدم منطقيتها وعَرَضيتها الظاهرة — ضمنا وبقوة إلى انعدام المنطق نفسه والضرورة في تفسيرات الجنس البشري الذي يرجع في كثير منه على الأقل إلى الثقافة كما يعود إلى الطبيعة. وإذا أخذنا في الاعتبار الطبيعة الخنثوية لأفراد الأليوتيين. فإن أفكارهم عن النوع ليس لها علاقة بالأجساد الجنسية. وفي الواقع اعتبر أحد الأغراب أن التمييز من خلال الجنس "لعبة عقيمة وقشيبة":

> الناس الأنثويون ... هم الناس الذين يفضِّلون العمل طوال الليل في الظلام عن الاتصال بأي أحد لإصلاح الإضاءة ... هذا النوع من الناس الذين لا يستطيعون العيش دون أن تكون هناك حاجة لهم، لكنهم يرفضون احتياج أي شيء من أي أحد. ومن جهة أخرى، الناس الذكوريون، فلا يتركون الأشياء على حالها مطلقا، ويدمرون الأشياء أثناء عملهم على إصلاحها، وسيعملون أي شيء مهما كان من أجل قُبلة وكلمة طيبة ... **(Haraway 1989: 121)**.

ومن غير المستغرب بمكان أن يجد الأليوتيون صعوبة كبيرة في استيعاب أساس الاختلاف بين الجنسين عند البشر. حاوَل كلافل الأليوتي تفسير ذلك بهذه الطريقة: "ثمَّة أمتان ... أمة تحمل أطفال الأمة الأخرى، ويطلق عليهم "الأنثويون"، و"الذكوريون" الطفيليون الفارضون للقوانين" ... وكانت القسمة إلى الطفيليين وحاملات الأطفال أمرا غريبا آخر أضيف إلى هوس [البشر] بالدين [و] بطعامهم البشع" (Haraway 1989: 117).

علامات ما بعد الحداثي

مثل "ما بعد الحداثي"، يُعَرَّف "الخيال العلمي" بأنه مصطلح متحيزٌ ومُعَرَّضٌ للتعريف وإعادة التعريف. غير أنه يمكننا القول إن الخيال العلمي بوصفه نوعا أدبيا تطور في سياق التزام القرن التاسع عشر نحو مُثُل العقل والعلم والتقدم — نوعٌ أدبي أقرب الأشكال الأدبية إليه من حيث الشكل هي الرواية الواقعية — مال على الأقل إلى مغازلة هذه السرديات الكبرى تحديدا. ينحاز الخيال العلمي أيضا — على الرغم من عمله من خلال بناء عوالم روائية متخيلة — إلى القيم المتصلة بالدقة العلمية، والعقلانية الفكرية، ومادية الكون الطبيعي البدهية. مَثَّل الكتَّاب العظام من الجيل الأول لروايات الخيال العلمي الأمريكي التي أعقبت روايات الخيال العلمي الرخيصة — وهم إسحق عظيموف، وروبرت هاينلاين، وآرثر سي. كلارك — "عصرا ذهبيا" تُرْجِمَ فيه المنهج العلمي إلى نظيره الروائي، ليظهر في جماليات كتاباتهم وسماتها الشكلية وتيماتها من أسلوب نثري شفاف وغير واعٍ بذاته، وتطور سردي خطي يتحرك من سبب إلى نتيجة ويؤدي إلى حلول منطقية، والتزام المضمون بالفكر والعقلانية الإنسانية، والإيمان المتفائل إلى حد ما بانتصار الإنسانية النهائي وتوسعها فيما وراء حدود كوكب الأرض.

الخيال العلمي مرشح غير محتمل، وفقا لهذا المنظور، لعملية التحول إلى ما بعد الحداثة. ففي الواقع، قلما يكون الخيال العلمي بوصفه نوعا أدبيا رواية ما بعد حداثية أيضا، على الرغم من ظهور أمثلة مهمة لا سيما في السبعينيات. وهو عقْدٌ شهد انفجارا في الكتابة ما بعد الحداثية التي انداحت حتى في الأنواع الأدبية الشعبية مثل الخيال العلمي، وتشمل الأمثلة المهمة رواية صمويل ر. ديلاني "الفضا-طوبوية" المكونة من روايات صغيرة

داخلها وعنوانها "تريتون" (١٩٧٦. تعرف باسم "متاعب على تريتون"). ورواية جوانا رَسْ النسوية الكلاسيكية الساخرة "الرجل الأنثى" (١٩٧٥). ينعكس العالم داخل نص ديلاني — وهو من بين أولى محاولات الخيال العلمي للتعبير عن شدة التعقيد الذي يَسِمُ الواقع المعاصر — من خلال كثافة ـ وتعقيد ـ اللغة التي يبدع ديلاني ذلك العالم من خلالها؛ فهذا مجتمع المستقبل البعيد الذي أضحت تغيرات الجنس فيه أمر شائعا بفضل التقدم في التكنولوجيا؛ وبالتالي يمكن "ارتداء" الأجساد مثل الملابس. ويعترف الجسد الاجتماعي بأكثر بكثير من مجرد جنسين اثنين. ولابد أن نصاب بالدوار بسبب عدد هويات الذات المتاحة وخيارات الحياة، بل إن البيئة نفسها — مدينة على أحد الأقمار التي تدور حول كوكب نيبتون — ليست إلا بناء تكنولوجيا اصطناعيا بالكامل. رواية "الرجل الأنثى" رواية عن رواية ما بعد حداثية شكليا؛ تدور بنيتها بشكل واع ذاتيا من خلال قصة تعمل على تشظي ذات أنثوية واحدة هي "جيه" إلى أربع شخصيات مختلفة تواجد في عوالم متوازية وهي: جوانا (مؤلفة الرواية)، وجين–ثوية (نسختها "الأنثوية" المتطرفة)، وجيل (العميلة القاتلة في معركة مستمرة بين أرض الرجل وأرض المرأة)، وجانيت (مبعوثة كوكب وقت التسلية الطوبوي الذي لا تسكنه سوى النساء).

وبينما لا يزال الخيال العلمي التجريبي من حيث الشكل نادرا، توجد علامات أخرى لـ"تحوّل" الخيال العلمي "إلى ما بعد الحداثة" في كل مكان، على سبيل المثال في مدى قيام كتّاب الخيال العلمي بمراجعة تقنيات النوع الأدبي المبكرة و"اقتباسها" ومحاكاتها محاكاة ساخرة أو سبر أغوارها. وعلى الرغم من أن الخيال العلمي كان دائما "متناصا" — أي أن كتّابه مالوا إلى استعارة (ومراجعة) أفكار بعضهم البعض وأساليبهم — فإن الكثير من كتاب اليوم نشأوا "ضمن" الخيال العلمي وهم على دراية كاملة بتاريخ نوعهم الأدبي. انظر، على سبيل المثال، إلى مراجعة كيم ستانلي روبنسون المتعمدة بذكاء لرواية التاريخ–البديل بوصفها مشروعا طوبويا في "سنوات الأرز والملح" (٢٠٠٢)؛ أو الإحياء الحالي لمسلسل الفضاء — مسلسل الفضاء الباروكي الجديد كما يطلق عليه في بعض الأحيان — في نصوص تقيم في قصص مستقبلها البعيد الرحب والمعقد عدد من شخصيات ما بعد إنسانية متشعبة للغاية (ليس من قبيل الصدفة ارتباط هذه النصوص في الغالب بكتّاب "الخيال العلمي الصعب الجذري" كجريج إيجان وبول جيه. ماكولي). تعد رواية "شيسماتريكس" (١٩٨٥) سيبربونك المستقبل البعيد لبروس ستيرلنج واحدة من أوائل الروايات في هذا الإحياء، تلتها روايات أحدث مثل رواية دان سيمونز بعنوان "هايبريون" (١٩٨٩)، ورواية كولن جرينلاند "استرد الكثير" (١٩٩٠)، ورواية إيان إم. بانكس "ضع فليباس في حسبانك" (١٩٩٢). ورواية ألاستير رينولدز "فلك الفداء" (٢٠٠٢)، ورواية تشارلز ستروس "سماء التفرد" (٢٠٠٣). تسهم هذه النصوص في إحياء واعٍ بذاته، في اتجاهات جديدة، لواحد من أقدم الأنواع الأدبية الفرعية للخيال العلمي (وأكثرها تعرضا للتشويه)، كما تبني روايات مستقبلية تعكس إلينا — بصورة شديدة البهجة في أغلب الأحيان — تعقيد الحاضر التكنو-علمي الهائل. هنا، على سبيل المثال، مقطع من قصة قصيرة لستروس بعنوان "هالة" (٢٠٠٢):

> منذ نصف سنة بسيطة، استيقظ كوكب الأرض المتعب ونام الزمن وصولا إلى ديناميات المدارية القديمة. كلية دينية في القاهرة تبحث في قضايا النانوتكنولوجيا... (إذا نُسِخَ عقل أحدُ المؤمنين على ذاكرة أحد أجهزة الحاسب عن طريق تخطيط كل الوصلات العصبية بالمخ ومحاكاتها، فهل يصبح هذا الحاسب الآلي مسلما؟ فإن كانت

الإجابة بلا، فلم لا؟ وإن كانت بنعم. فما هي حقوقه وواجباته؟ تؤكد أعمال الشعب في بورنيو أهمية البحث التكنو-لاهوتي. (Stross 2003: 205)

إذا أخذنا في الاعتبار الحركة المستمرة بين حدود الرواية ما بعد الحداثية وروايات الخيال العلمي، فإن الموقف لا يقل تشويقا في هوامش النوع الأدبي التي تتفجر فعليا بـ"الهجين" النصي. والذي أعني به النصوص التي تعتبر روايات خيال علمي وليست خيال علمي على السواء. ومن نافلة القول إنه بينما ذهبت جائزة هوجو لعام ٢٠٠٣ إلى رواية روبرت جيه. سويرز ذات الحبكة شديدة التقليدية "الهومينيدات" (٢٠٠٢)، فازت بجائزة هوجو لعام ٢٠٠٢ رواية نيل جايمان "الرواية غريبة الأطوار" "آلهة أمريكية" (٢٠٠١) حيث تتفاعل الشخصيات الإنسانية مع تجليات معاصرة للآلهة النرويجية القديمة. وأضحت حدود النوع الأدبي هشة بحيث يستحيل حمايتها من عمليات الاقتحام المستمرة من قِبَل نصوص ليست بـ"الشيء الحقيقي".

جادل فيلسوف العلم برونو لاتور بصورة مقنعة بأن الجهود المتواصلة التي يبذلها عالم (عصر التنوير) الحديث لتقسيم شتى الأجساد والأشياء والعلاقات في العالم إلى فئات، والتمييز أو التفريق بينها، وتسميتها أدت حتميا إلى "انتشار الاستثناءات" (Latour 1993: 50). تكثر أمثلة هذه "الاستثناءات" في الخيال العلمي اليوم، وهي النصوص المكونة من خصائص غير متجانسة ليست شيئا ما أو شيئا آخر — مثل كائن فرانكشتاين — والتي يجب على ما يبدو إخراجها من جماعة النوع الأدبي تماما وفقا للباحثين عن النقاء. (وليس هذا أيضا موقفا جديدا بالنسبة إلى الخيال العلمي، فقد أوضح الباحثون عن النقاء في كثير من المرات على سبيل المثال أن الخيال العلمي "الرخو" — الذي يضع العلوم الاجتماعية بدلا من العلوم الفيزيائية في المقدمة — ليس خيالا علميا "حقيقيا"، أو أن خيال علمي الموجة الجديدة — بالتزامه الأساسي نحو الجماليات الأدبية — ليس شيئا حقيقيا، أو أن الخيال العلمي "النسوي" أو الخيال العلمي الأسود أو السحاقي أو اللوطي أو "الإثني" — الملتزم صراحة كلٌ على حدة نحو سياسات معينة — ليس شيئا حقيقيا).

في ظل علامة ما بعد الحداثي يتم مغازلة "الاستثناءات" التي تأخذ، في الواقع، في تشكيل نوع جديد من "المعايير". ومن بين أشهر النصوص "المهجنة" الحديثة رواية تشاينا ميافيل الضخمة الفانتازيا / الخيال العلمي / الرعب وعنوانها "محطة شارع برديدو" (٢٠٠٠). يعد هجين النص العام، الذي ترشح لكل من جائزتي رواية الفانتازيا والخيال العلمي، "انعكاسا" شكليا لكل من تنوع شخصياته: بشر عاديون، وبشر على شكل حشرات، وكائنات الذكاء التكنولوجي، ومجموعة من المخلوقات الممكنة والمستحيلة — والتعقيد والعشوائية التي يستحيل تصورها لنيو كروبوزون، وهي المدينة الخيالية التي يسكنونها جميعا. وبالمثل، تضم مجموعة "الروايات غريبة الأطوار" التي حررها مؤخرا بيتر شتراوب في "علامات وصل ٣٩" (٢٠٠٢) قصصا قصيرة ومقتطفات من روايات تكشف بصورة واعية بذاتها "انهيار" النوع الأدبي الكامن على حدود الخيال العلمي والفانتازيا والرعب (Wolfe 2002).

تزدحم تلك الحدود الآن بنصوص يمكن تمييزها على أساس أنها روايات خيال علمي كرواية "ريدلي ووكر" لهوبان ورواية "إلفيس" لووماك، لكن خصائصها "الأدبية" (الشكلية واللغوية والأسلوبية) الواعية بذاتها إلى جانب حوارها مع الأنواع الأدبية الفانتازية تضعها بعيدا عن "مركز" النوع الأدبي. تشمل هذه الخصائص روايات مثل "جرّ يهوه" (١٩٩٤)

لجيمس مورو، و"حبوب اللقاح" (١٩٩٥) لجيف نون. و"التحول إلى حورية" (١٩٩٧)، و"قمر فقدان الذاكرة" (١٩٩٥) و"فتاة في المنظر الطبيعي" (١٩٩٨) لجوناثان ليثيم. ورواية "أرض السحب الذهبية" (١٩٩٨) لأرتشي ويلر. و"الملح" لآدم روبرتس (٢٠٠٠)، و"فتاة سمراء في الحلقة" (١٩٩٨) لنالو هوبكنسون، و"سارق منتصف الليل" (٢٠٠٠)، وروايتَيْ كارول إمشولر "كلب كارمن" (١٩٨٨) و"الجبل" (٢٠٠٢). وبينما يسهل إغفال حزن بودريار بأن "خيال روايات الخيال العلمي 'القديم' قد انتهت"، فإنه صحيحٌ أيضا أن "شيئا آخر بدأ في الظهور" (Baudrillard 1991: 309) على هوامش النوع الأدبي. ولا تزال الاستثناءات تنتشر في ظل علامة ما بعد الحداثي، وفي أثناء هذه العملية، ظلت تلك الاستثناءات تحوِّل الخيال العلمي في كل الاتجاهات الجديدة الغريبة والثرية.

وردت إشارة إلى إحدى أهم هذه التحولات التي تجاوزت النوع الأدبي في آخر رواية لويليام جبسون التي لعبت روايته "الرواية الجديدة" دورا رئيسا في التحول ألما بعد حداثي الأولي للخيال العلمي. "إدراك النمط" (٢٠٠٣) رواية واقعية عن الحاضر—المستقبل. كل شيء في عالمها الروائي من التقنيات والسلع — تقنيات السفر والاتصال عالية السرعة، وممارسات الشركات متعددة الجنسيات الخفية والمعقدة كالمتاهة، والعلاقات الافتراضية التي يعمل فيها الحاسب وسيطا حيث يتطور معظم الحدث من خلالها ـ ليس إلا جزءا من بيئتنا ـ التكنوثقافية المعاصرة. تجسد لنا رواية "إدراك النمط" كيف غزا المستقبل الحاضر بالفعل، وأصبح فعلا مادة للخيال العلمي. ويتماهى الخيال العلمي هنا بوصفه نمط وصف وتحليل مع الخيال العلمي باعتباره نوعا أدبيا سرديا فيما يمكن أن يكون آخر انهيار ما بعد حداثي بالنسبة إلى الخيال العلمي:

> ... ليس لدينا مستقبل. ليس بمعنى أن أجدادنا كان لديهم مستقبل أو ظنوا أن لديهم مستقبل. كانت الروايات المستقبلية الثقافية المتخيلة تماما ترفا في يوم ما، يوم أصبح "الآن" فيه متمتعا بمدة أطول ... ليس لدينا مستقبل لأن حاضرنا شديد التقلب ... ليس لدينا سوى إدارة أزمات ... دوران سيناريوهات لحظة معينة. إدراك النمط.
> **(Gibson 2003: 57)**

تجدد الخيال العلمي

دونالد. إم. هاسلر/ ت : محمد بهنسي

يتموقع موضوعي هنا في الزمان والمكان الخاصين بالعقد الأخير من القرن العشرين؛ وذلك لأنه يعكس قرنا طويلا من الخيال العلمي الذي بلغ ذروة تحققه في أكثر من مرحلة تلت الروايات العلمية الأصيلة لـ هـ. ج. ويلز. ولكي أكون أكثر دقة، أحب أن أطلق على هذه اللحظات التاريخية مصطلح "التقاط الأدنى"؛ لأنني أرى الأدب رد فعل أو استجابة لفترات تاريخية ضاغطة. وبكلمات أخرى، يعالج موضوع المقال تجدد عناصر الخيال العلمي وآثاره في تراث تكويني طويل. إن نقاد التنوير البريطاني وهم المجموعة التي أشرفت على عملي الأكاديمي منذ بدايته يفضلون الإشارة إلى القرن الثامن عشر الذي يمتد منذ استعادة الملكية حتى الثورة الفرنسية بوصفها الفترة الخاصة بالتراث التقليدي من الكتابات العلمية التي تأسست عليها كتابات الخيال العلمي. وأستعير هنا هذا المفهوم من أجل الإحالة إلى روايات الخيال العلمي بداية من عام ١٨٩٥ وهو العام الذي نشر فيه هـ. ج. ويلز رواية "آلة الزمن" وحتى اللحظة التاريخية الراهنة، لحظة سبتمبر ٢٠٠١.

إن ذلك التركيز على التجديد والانعكاسية لا يصل إلى مرتبة القراءة الطوباوية أو الثورية لروايات الخيال العلمي التقليدي. وفي مراجعته التي كانت تهدف إلى الإيحاء بالحاجة الماسة لتحديد ذلك التراث السردي في التسعينيات، يمتدح راسل بلاكفورد أكثر الأشكال السردية اتكاء على الفلسفة وأكثرها رقيا من بين الروايات التي تنتمي إلى هذه الفئة والتي ظهرت في هذا العقد. وتشتمل روايات الخيال العلمي في هذه المرحلة على عدة روايات لـ"جريج إيجان" ورواية "نانسي كريس" القصيرة "شحاذون في إسبانيا" (١٩٩٩)، والتأملات التي تدور حول الذكاء الصناعي في أعمال فيرنر فينج وأفكار كاتب الخيال العلمي المحنك

جريجوري بينفورد الذي يعارض، شأنه في ذلك شأن المذكورين أعلاه، حدود تفكيرنا العلمي عن الطبيعة الإنسانية والفضاء الداخلي.

إنني، مثل بلاكفورد تماما، أجد هذه الأعمال الحديثة أصيلة للغاية وفي غاية العلمية، وأعتقد أنها تتحرك بالفعل تجاه الكتابات الطوباوية. غير أن هذه الأفكار ليست موضوعي هنا. إنني مهتم هنا باستكشاف "التجدد" في نوع يقوم على مناهضة الموضوع الأكثر فلسفية لما قد يكون فلسفيا بحق في بعض هذه الأعمال. ويمكن توضيح ذلك الفارق المهم عن طريق الاستعانة بالتفرقة في الكتابات الإبداعية بين الشعر والنثر. إن الشعر يدور حول ذاته ويعد عاكسا ومجددا. أما النثر فهو خطي، ومن ثم فهو قادر على الحركة تجاه المطلق. ومثل الفرضيات العلمية، يستطيع النثر حرفيا أن يدفع باتجاه إمكانية التفكير الطوباوي

إن حيوية التجدد في أدب الخيال العلمي في العقد الأخير من القرن العشرين تشتمل على بعض اتجاهات التفكير الطوباوي والعلمي، ولكنها، وبوصفها نوعا أدبيا، فإنها تبدو لي أشبه بالشعر؛ فهي تستدعي أصداء من روايات الخيال العلمي في القرن العشرين في صرامتها وعقلانيتها الفكرية. وتعود هذه الأصداء بدورها إلى عصر الإمبراطورية البريطانية أو الزمن الذي كان ضوء الغاز والضوء الكهربي يتصارعان فيه على أيهما أجدر بالبقاء تجاريا. ويعد ذلك موضوعا مثيرا وهو الدور الذي لعبه الخيال العلمي في الثقافة الشعبية في القرن العشرين، وهو الدور الذي وصل إلى أعلى ذُراه في محاولات التجديد النوعي في تسعينيات القرن الماضي ويرصد بلاكفورد في مراجعته "لنهضة الخيال العلمي" (٢٠٠٢) الانعكاسية التي هي محل اهتمام هنا، فهو يرصد "الموقف التقني المتحرر في بعض روايات الخيال العلمي" (بلاكفورد ٢٠٠٣ : ١٢). وإن روايات الخيال العلمي، وعلى الرغم من التزامها بكل ما هو معاصر في التفكير العلمي، شُيدت بالفعل على صور الاختراعات والآلات، وعلى التوجهات التحررية للمخترع المتفرد إلى درجة الغرابة، وعلى شخصية كاره الأجانب الذي تطور إلى شخصية المحب للأعمال العسكرية الفورية. إن ما أريد الإيحاء به هنا، هو أن المرء في العلم والفلسفة لا يكرر اكتشافا سابقا أو يعود إليه. إن العالم يتحرك دوما باتجاه مكان جديد أو يوتوبيا اللامكان. أما الفنان فإن قوته تكمن في قدرته على استدعاء الأصوات والمجازات والموضوعات والأمكنة المألوفة. وهنا يسهل رصد الإحساس بالتجدد في جملة من السمات النوعية، أكثر من رصد التجديدات الكامنة والمغايرة للنوع الأقدم. وقد يكون التجدد الذي أكتب هنا هو نهاية قرن طويل ومعذب وممتلئ بمجازات الخيال العلمي. ولعل الكتابة في هذا النوع تتغير تغيرا جذريا لدرجة أن حديث فينج المتميز عن الطبيعة الإنسانية التي وصفها هارتويل وكرامر في مقدمة قصته يعد استباقا لما سيتم لاحقا في ذلك الأدب (هارتويل وكرامر ٢٠٠٢ : ٧٤٣).. وتعاود بعض الهموم القديمة الإطلال برأسها في روايات الخيال العلمي المجددة في نهاية القرن، ويلاحظ أنها تعاود الظهور بإلحاح وجاذبية. وأعتقد أن هذه التأثيرات بحاجة إلى أن توصف حتى لو كانت تمثل نهاية نوع. وربما كانت تلك النهاية تحققا أو ذروة تحقق ذلك النوع. وثمة سبب آخر لعدم إهمال التأثيرات الأقدم وهو أنها،

بوصفها تحققا نهائيا، قد تساعدنا على إبراز الهموم التي تحملها. إن بعض المؤثرات القديمة والتقليدية ليست إلا مواد قديمة، وحشوا أجوف خالياً من الحياة. إنني أفكر هنا في تقليد قديم سيطر على قرن بأكمله وهو الدوبيت البطولي heroic couplat الذي درسته في عمل لي عن آرازموس داروين الذي حافظ على ذلك التقليد الفني في عمله. وهذا مثال قديم على ما يمكن أن يقدمه الفن للحياة والعلم. ولكن ما يمتلئ بالحياة في التأثيرات الأدبية في أدب الخيال العلمي في القرن العشرين هو تكرار السمات النوعية بشكل ملموس جدا. ويعود ذلك في أدب الخيال العلمي إلى تخوف ويلز من أهل المريخ ذوي القوائم الثلاث والتي طورها ويلز ليواجه بها بعضًا من أسوأ التيمات تكرارا في القرن العشرين. ومنذ ذلك الوقت وظفت هذه التيمة كثيرا؛ ففي "حرب العوالم" (١٨٩٨) صور أهل المريخ بوصفهم غزاة وهي تيمة تمتزج فيها العصرية ومعاداة السامية والكولونيالية، كما تمثلت بشكل جزئي في قضية دريفوس والداروينية الاجتماعية. وبشكل عام فإن أكثر هذه التيمات تكرارا هو "العنصرة" أو علم تحسين الأجناس أو الغواية الشيطانية في التطهر وإعادة خلق الطبيعة الإنسانية وفقا للنموذج الفرانكشتيني للسوبر مان، وكذلك في البراجماتية التي تضع كل ما هو إنساني موضع التساؤل. إن الاعتقاد في التيمة الثانية يفتح الباب على مصراعيه لتجريب التيمة الأولى. ومن ثم، وقبل أن أتحول إلى المجازات التي تدور حول شخصية المتحرر والعسكري وكاره الأجانب في روايات الخيال العلمي بدءا بـ ويلز وحتى هاينلاين في تجديدات تسعينيات القرن الماضي أجد نفسي بحاجة إلى تأكيد التباس اللهجة المتوقع في مثل هذه المعالجات التاريخية المتكررة. ويعالج الكتاب الذي نشرته في عام ١٩٨٢ تحت عنوان "اللهجات الكوميدية في الخيال العلمي" هذا الالتباس، ويربط بينه وبين لهجات مماثلة لدى كتاب القرن الثامن عشر من التنويريين. بكلمات أخرى أعتقد أن عذابات القرن العشرين التي وجدت التعبير الأمثل عنها في روايات الخيال العلمي إنما هي جزء من قصة أحدث وأشمل. إن ما حاولت فعله مجددا في كتابي وصفًا لالتباس اللهجة في مواجهة الوقائع الصلبة حاول فعله لويس ميناند بمزيد من التفصيل في كتاب حول صدمة الحرب الأهلية بين المفكرين الأمريكان من أصحاب التوجه البراجماتي، خاصة وليام جيمس وتشارلز سوندرس بيرس وجون ديوي — إن تلك الدراسة الرائعة لميناد تعالج بالكاد أوجاع القرن العشرين مثل العنصرية والنزعة العسكرية والنزعة التحررية، كما أنها لا تعالج إلا فيما ندر الاتكاء على هذه الأوجاع في روايات الخيال العلمي، وهو الأمر الذي سوف يستغرق ما تبقي من هذا المقال. غير أن ميناند يصف الدور المهم لأوليفر وينديل الأصغر في دعم قانون فرجينيا لتعقيم وسائل تحسين النسل الصادر عن المحكمة العليا في الولايات المتحدة في عام ١٩٢٧. وهو مفكر من مجموعة مفكري ما بعد الحرب الأهلية الذين أطلقوا على أنفسهم اسم " النادي الميتافيزيقي " وهو عنوان الكتاب. وبالنسبة إلي، يبدو ميناند مقنعا للغاية في تبيانه لفقدان الإيمان بالمعتقد الذي ألهم هؤلاء المفكرين، ويجدر بنا الاستشهاد به حيث يقول:

"لقد كانوا يعتقدون جميعا أن الأفكار لا توجد في حوزتنا بانتظار أن تكتشف، ولكنها أدوات — مثل الشوك والسكاكين والرقائق الدقيقة — يخترعها الناس للتوافق مع عالمهم"

(ميناند ٢٠٠١ ، ٤ ، Xi)

كما أنهم كانوا يعتقدون بأنه بما أن الأفكار استجابات مؤقتة لظروف خاصة وغير قابلة لإعادة الإنتاج، فإن بقاءها لا يعتمد على ثباتها ولكن على قابليتها للتكيف مع الظروف... وقد جعلهم ذلك يفقدون إيمانهم بالمعتقدات... وقد التزموا بهذه الفكرة بنوع من التشكك المنفر. أعتقد أن مثل هذا النزوع الشكي يؤدي إلى التباس اللهجة والحنين إلى المعتقدات السابقة على الحرب والتي تحكم معظم الأدب الذي سأقوم بتوصيفه. لقد اكتشف كتاب الخيال العلمي مدى طرافة ذلك الالتباس وتؤدي ضغوط السوق إلى البعد عن الطوباوية.

إنني أقوم هنا برصد الوقائع الصلبة للتأثيرات الفنية والنوعية التي ظلت على قيد الحياة ونجحت تجاريا على الرغم من الضغوط، وقد توافقت البراجماتية الاتكالية مع هذه التأثيرات الأدبية. ويعتمد نقاد الخيال العلمي على هذه البراجماتية لرفض أدبية الخيال العلمي. فالنقاد يطلقون على ذلك النوع من الأدب؛ أدب الآلات Gadget literature. فآلة الزمن لدى ويلز ليست إلا دراجة خيالية؛ لأن ويلز لم يتوفر له قدر كاف من المعرفة عن وسائل الانتقال الأكثر تطورا. وقد تحولت الأدوات إلى موضوع مثير للكتابة بفضل توماس أديسون والأخوين برايت وهنري فورد وجورج وسيتنجهاوس والمخترعين الآخرين. وقد لعبت التكنولوجيا الجديدة للآليات القتالية المعدلة دورا كبيرا في ذلك. وقد تواكب ذلك مع الصدمات التاريخية والتحديات الكبرى في القرن العشرين بدءًا بالأزمات التاريخية لعصر ويلز وانتهاء بأعوام كلينتون بعد ذلك بقرن كامل باعتباره مقدمة للإرهاب. وفي كل لحظة تخلب الآلات الجديدة والأعاجيب التكنولوجية الجديدة ألبابنا وتبشر بحلول جديدة في الوقت الذي تزيد فيه من أزماتنا.

ويكمن الالتباس في رغبتنا الدائمة في العودة إلى الوراء وإعادة تأكيد ما أسماه ميناند بيقينيات ما قبل الحرب، في الوقت نفسه الذي نمضي فيه قدما مع الأدوات البراجماتية لفترة طويلة. وقبل أن ينتج مشروع مانهاتن، ما أسميناه آنذاك القنبلة الذرية، كان بوسعنا قراءة قصص عن أسلحة الدمار الشامل وعن أشعة الموت وعن الأجهزة المهلكة التي اخترعها أديسون التي بوسعها التعامل مع أهل المريخ أو التي تستطيع أن تضع نهاية سريعة للحرب الكبرى (ديفيز ٢٠٠٣ : ٣٠٣). إنني لست عجوزا بما يكفي حتى ألاحظ القصص الشعبية عن أسلحة أديسون المذهلة في شكلها الأصلي، ولكني أتذكر أنني كنت أعود للمنزل من المدرسة الابتدائية وقد تملكني الرعب جنبا إلى جنب مع زملائي من أن تقوم القنبلة الذرية بتبخير مدينتنا في منتصف الغرب. ثم قرأت بعد ذلك حكايات حول القنبلة الذرية الصلبة، مما أدى إلى تشتيت ذهني. إن ذلك كما كنت أعتقد، كان جزءا من المخطط الإلهي نفسه الذي طالما كانوا يحدثوننا عنه في مدرسة الأحد. وكان ذلك التأثير حقيقيا تماما، وكان

الالتباس في اللهجة هو ما ساعدنا إلى حد ما على تجاوز لحظة القنبلة الذرية. وبطبيعة الحال، فإن ذلك التأثير يشبه التأثيرات القادمة من أدب الرعب، غير أن المزيد من الالتباس يتأتى من معرفتنا بأن مصدر الرعب هو الحقائق الصلبة والقاسية للطبيعة.

وتعد صورة المريخ أحد المجازات المتكررة في روايات الخيال العلمي. فالمريخ، جارنا في النظام الشمسي مسمى على اسم إله الحرب، وسوف أقوم فيما بعد بمقابلة بين تيمة الحرب على سطح المريخ والحب على سطح كوكب الزهرة في المخطط العام للخيال العلمي. ولكن ما يهم الآن هو تجدد الاهتمام بالقصص التي تدور حول كوكب الحرب في كل لحظة توتر في تاريخ الحروب الأرضية من الحرب العظمى في عام ١٩١٤ إلى الحرب الراهنة على الإرهاب. وقد استخدم هاينلاين وبرادبوري صورة الكوكب الأحمر في كتابتهما عن الحرب الباردة، وكذلك استخدمها سي. إس.لويس الذي لا يُظهر أي التباس في اللهجة. ولذلك لا أعده كاتبا أصيلا للخيال العلمي، ولكن مجرد مغالطة من مغالطات ما قبل الحرب. وهذه الصورة مستمدة مما كتبه ويلز عن الكوكب الأحمر ولقد أبهجني مؤخرا ما وجدته لدى برايان ستيبلفورد عن الكوكب عام ١٩٧٩ في موسوعة نيكولز وكلوت:

داخل ميثولوجيا المريخ كُتبت بعض أروع وأدوم منتجات الخيال العلمي، ولكن يبدو أن كتاب الخيال العلمي قد استنفدوا ذلك الآن.

لم يعد هناك الكثير مما يقال حول المريخ.

(نيكولز ١٩٧٩ : ٣٨٣).

وافتراض ستيبلفورد المنطقي يدعم ما قلته حول حيوية التجدد الفني في الخيال العلمي وغموضه باعتباره شكلا شعريا معاصرا في مقابل المنطق الخطي. لقد عاد المريخ كمجاز للخيال العلمي في زماننا.

المريخ: الصورة المجدَّدة والحرب البطولية

إن نظرة سريعة على القصص القصيرة في مجموعة هارتويل وكرامر وكذلك الروايات المهمة الجديدة التي حررها بن بوفا وألاستر رينولدز تبين أن المريخ قد خيب ظن ستيبلفورد. أما قراءتي فقد كشفت النقاب عن البذور الروائية التي تدعم ما أطرحه هنا عن تأثيرات روايات الخيال العلمي. وقد تم التقليل نسبيا من أهمية الكتابين ولم يتلقيا أية جوائز أو يحوزا على الاهتمام خلال فترة تجدد هذه التأثيرات، كما تبين ثلاثية كيم ستانلي روبنسون عن المريخ. وأعتقد أن الكتابين رائعان ويوضحان بدقة التأثيرات النوعية المجددة للتبدل في اللهجة وهما محل اهتمامي هنا. وثمة عنصر آخر أشرت إليه إشارة ضمنية وهو اهتمام رواية الخيال العلمي بالأعاجيب الحسية في رواية المغامرات. وإذا ما تحولنا إلى ما يخص كوكب المريخ يتضح مدى قوة الحس بالمغامرات في الرواية، وخاصة المغامرات البطولية وتعد هذه المغامرات البطولية، صدى للقرن العشرين الحافل بالمغامرات. وتؤكد جملة روايات روبنسون تشكل الكوكب الأحمر، ولم يكن من قبيل الصدفة أن روبنسون نفسه قد قام خلال تسعينيات القرن الماضي بالسفر إلى قواعد الحملات في أنتركتيكا، كما كتب كتبا سردية وغير سردية

حول القارة التي تشبه الكوكب الأحمر في مناخها البارد شديد القسوة. وبالمثل، وفي روايتيه عن المريخ نجد السحر نفسه الذي نجده في نهاية رواية هال كليمنت، وهو الأمر نفسه الذي يدور في أذهاننا ونحن نقرأ عن الرحلات العجيبة في الأراضي الغريبة عن كوكبنا. ويمكن أن نجد حرفيا إحالات أدبية إلى رحلات كابتن روبرت سكوت وسير إرنست شاكلتون التي كانت دعوة لإيقاظ الهمم في الأعوام السابقة على الحرب العظمى وبشرت بما سيأتي بعدها من حروب في القرن العشرين. وحتى في هذه التفصيلة الصغيرة الخاصة بالإحالة إلى التاريخ ثمة حس بالتجدد وعودة بالتفكير إلى اللحظات البطولية في القرن العشرين. وليست الإشارة الكثيفة إلى الماضي والأحداث التاريخية السابقة هي التي تجعل هذه الأعمال تبدو كتجددات، ولكن الإحالة إلى المجازات المألوفة في قصص الخيال العلمي هي ما تجعل الحال كذلك، وذلك على الرغم من ظهور هيروشيما وهتلر واستكشاف أنتركتيكا في تلك الروايات.

نشر ألان ستيل روايته " متاهة ليلية " في عام ١٩٩٢، والعنوان هو الترجمة الإنجليزية لعبارة NOCTIS LABYRINTHUS وهو أثر بازر على سطح المريخ. ونشر جيفري. أ. لانديس رواية "عبور المريخ" في عام ٢٠٠٠. وقد تضمنت مجموعة هارتويل وكرامر أعمالا للمؤلفين باعتبارهما كاتبين حقيقيين للخيال العلمي. وأنتج ستيل عددا من روايات الخيال العلمي خلال الخمسة عشر عاما الأخيرة وإحداها هي رواية الزمكان chronospace (٢٠٠١) وهي رواية زمنية مثيرة تنتمي إلى أدب الرحلات وتلقي المزيد من الضوء على هتلر خلال صعوده إلى السلطة في الثلاثينيات وحتى تحطم منطاد هندينبرج في عام ١٩٣٧. أما رواية لانديس فهي الأولى له وقد فاز بجوائز عن قصصه القصيرة وتستمد كتبه قوتها من التفاصيل الاسترجاعية وتلك الخاصة بالآلات والاغتراب والغثيان والتكيف الجنسي في بيئة متناهية الجاذبية، ومشكلات الطيران في الغلاف الجوي الرقيق للمريخ والأرض الغريبة لهذا الكوكب. ويحل لانديس مشكلة الطيران في المريخ عن طريق طائرة ضخمة الأجنحة ومغزلية الشكل، على حين يستخدم ستيل منطادا ضخما يسمى "أكرون" وفي كلتا الروايتين فإن التركيز يقع على الخيال العلمي الخاص بالآلات. ويشبه الأكرون الجهاز الذي حاول العلماء الأمريكان تصنيعه في أوهايو في الثلاثينيات بالتنافس مع المخترعين النازيين الأكثر مهارة والذين كانوا يحاولون تصميم منطاد ضخم. وقد تحطم المنطاد النازي واحترق في عام ١٩٣٧ وهو مصير الأكرون نفسه في الرواية، ولكن الاهتمام الأكبر يقع على الترحال الخيالي في أراض قاسية ومناخات صعبة. إن أي قارئ نهم للخيال العلمي سوف يتذكر صعوبة الحركة والطيران عبر كوكب صلب مثل كوكب ميسكلين في رواية هال كليمنت. وتمثل الأرض ووسائل التكيف معها في هذه الروايات الوسائل الممكنة الغريبة والطريفة في الواقع. ومن المحزن والمرضي كذلك أن نعلم بوفاة هال كليمنت في اللحظة التي أكتب فيها هذه السطور حول الرحلات التي تتسم بالصعوبة والمهارة في المريخ في ٢٠٠٣ وإن ذلك مرض لأنه أعان كتاب الخيال العلمي على القيام بمثل هذه الاسترجاعات والرحلات الشاقة. وقد قام كليمنت كذلك بشن هجمات عنيفة على ألمانيا النازية.

في روايـة لانـديس لـيس ثمـة كائنـات غريبـة باسـتثناء العـالم الغريـب الـذي يقـوم بتوصيفه. ولكن كراهية الأجانب عند ستيل تلعب دورا محوريا وكوميديا في الرواية.

وقد خلقت الحضارة القائمة على كائنـات روبوتيـة وحـشرية (مثـل البراغيـث عنـد هاينلاين) مصيدة عنكبوتية للبشر على المريخ؛ لأنهم يمتلكـون قـدرات نوويـة. ويتـسم سـتيل بالذكاء في ربطه التنقلات الذكية في الحبكة بالمغامرة التاريخية في هيروشيما وبعنصرية القـرن العشرين الذي أصبحت فيه الإبادة الجماعية تكتيكا براجماتيا لإحداث تغـييرات في الكـون. فبطلة رواية ستيل لديها جدة كانت تعيش في هيروشيما حينما دكت بالقنبلة ومن ثـم تـرتبط القنبلة الذرية بعنصرية القرن العشرين. ويـنجح سـتيل في ابتكـار تقنيـة ناجحـة أخـرى عـن طريق استغلال الغرباء الذين يشبهون أبطال هاينلاين بالطاقة النووية لـدفع البـشر للعـودة إلى كوكبهم، وذلك أمر مركب ورائع وطريف في الأدب كما هو في التاريخ.

وهنا ما كتبه ستيل في مقدمة روايته حول الاستغلال البراجماتي للأفكار وحول إقصاء نفسه عن هذه الأفكار وعن العلم الذي يتحدث عن المريخ:

لتحقيق أغراض ذلك العمل تمت معالجـة الوجـه والمدينـة كمـا لوكانـا موجـودين فعلا، ويجب عدم فهم ذلك باعتباره دعما للوجه على المريخ. فالمؤلف لا يزعم أنـه يـصدق ذلك أو لا يصدقه. فذلك عمل من أعمال الخيال العلمي، ونحن نرحب برفضك أو بتشككك في الفرضية الأساسية التي يقوم عليها.

(ستيل ١٩٩٢ : vii)

بكلمات أخرى، يحاول ستيل حث قرائه على ابتياع العمـل وكـذلك علـى التعجـب منه والضحك من العلم العجيب لقرننا العجيب. أخيرا تعد الإحالة إلى ويلز ومـن تلـوه وقبـل وجود وكالة ناسا بقرن من الزمان إشارة طريفة للغاية، وكذلك فـإن محاولـة البطلـة اليابانيـة شرح النانو تكنولوجيا (وهي استعادة كذلك) للغرباء الحشَريين تقود إلى إنتاج ماكينات هائلـة ثلاثية الأرجل. وتقول البطلة: "لقد كان هـ. ج. ويلز على حق. ثمة كائنات ثلاثيـة الأرجـل على المريخ" (ستيل ١٩٩٢: ٣٠١). إن الـذي يحـرك الحبكـة هـو الـصراع الإنـساني بـين العسكريين كارهي الأجانب أشباه هتلر والغرباء، ويدعي البطـل الـذي يـشبه جـيمس بونـد، وهو عميل عسكري سري على سطح المريخ، أوجـست نـاش. ويمـوت اثنـان مـن الأبطـال في نهاية الأحداث في المنطاد ويظل ناش على قيد الحياة وحيدا، ويـشرع نـاش في الـصلاة وهـو يهوي في الأودية العميقة للمتاهـة الليليـة. وتـتردد أصـداء هـذه الرحلـة في النهايـة العاطفيـة للرواية حيث يجهز الغرباء الآليون أنفسهم للعودة إلى وطنهم:

كـانوا ينتظـرون ردا مـا وهـم يرقبـون الـشاشة وينتظـرون حـدوث أي تغـير في النموذج؛ أي تغير النظام الثابت فيمـا بـين الكواكـب. وهـذه علامـة علـى أن الأمـر كـان يعنيهم. ولم يكن ثمة رد. وكما هو الحال في السابق فقد تركوا الجنس البشري وحيـدا لم يكن وداع ولا وعود بالعودة. لم يصدر أية نأمة تنم عن الارتيـاح في كـون قـاس لا يـرحم، فقط كانت هناك الذكرى الهابطة عبر المتاهة الليلية

(ستيل ١٩٩٢ : ٣٤٠)

وأعتقد أن رواية ستيل ليست إلا مغامرة أوبرالية مكانية كبرى؛ إذ إنها مغامرة مزودة بالآلات من النوع الجيد وتحوي أصداء مثيرة لروايات الخيال العلمي الأخرى، كما أنها تحفل بالحقائق القاسية للطبيعة والتاريخ التي تعد مثالا حيا للتأثيرات المتأتية من روايات الخيال العلمي. وتعد الرواية أحد التطورات السردية للقصة الشهيرة "المعادلات الباردة" لتوم جودوين (١٩٥٤).

أعتقد أن روايات لانديس حققت نجاحا كبيرا في نقل الإحساس بشخصية المخترع الوحيدة المنعزلة التي تقف ببطولة في مواجهة عالم بارد. وتنص إحدى لوائح وكالة الفضاء المتعددة الجنسيات في الرواية — ويمكن اعتبارها نسخة مستقبلية لوكالة ناسا — على أن العاملين بالإرسالية بالمريخ يجب أن يكونوا غير متزوجين. وقد نشر لانديس قصته القصيرة في مجموعة النظير بعد روايته "السقوط تجاه المريخ" بعامين، تصور الكوكب بوصفه مستعمرة أو سجنا مركبا. وتنتهي القصة بعبارة مقتضبة هي:

"ثمة قصص كثيرة من أيام اللاجئين الأوائل على المريخ لا تدور أية واحدة منها حول الحب"

(لانديس ٢٠٠٢ : ١٣٩)

إن ما نجده في هذه القصص عن المريخ هو التجدد الذي يسم أبطالها بالطابع البيروني؛ فبطل لانديس بطل وحيد ومنفرد ويتسم بالتقلب والتحول الدائم وعدم الاكتمال. ولعل الأبطال البيرونيين كلهم أبطال يعانون من المراهقة. أحد هؤلاء الأبطال قد قام بتغيير هويته عن طريق انتحال شخصية توأمه الأصغر في أنبوبة الاختبار على الأرض. وهما توأمان متطابقان لا يفرق بينهما إلا ثلاثة أعوام عمرية. ويحاول التوأم انتحال شخصية أخيه الأصغر لكي يلتحق بالإرسالية ولكي ينطبق عليه شرط العمر. ويلقى هذا البطل حتفه في المريخ حينما يتوه في الخلاء في إحدى الليالي المريخية الباردة. وثمة صفة بارزة في رواية لانديس تتمثل في شخصية القائد العسكري — وهو صدى لناش في رواية ستيل ولكثير من الأبطال العسكريين عند هاينلاين. وتحتم على هذه الشخصية أن تفر من أمام عصابة من قطاع الطرق الفضائية حتى يصبح رائد فضاء في القصة. ولكنه يحمل معه إحساسا ثقيلا بالذنب؛ لأن أخاه دخل السجن عوضا عنه.

إنني أشك أن كل هذه السمات التي تسم شخصية البطل الفضائي تأتي في المرتبة الثانية بعد مفاهيم الوحدة في الفضاء والحاجة للاعتماد على النفس والاتصاف بصفات المراهقين، كما تتوفر للشخصية المرونة الكافية اللازمة للحياة في بيئة غريبة، بكلمات أخرى، أعتقد أن المفهوم الذي يحاول الكاتب توصيله هو انعدام القصص الغرامية في فضاء المستقبل. وقد استشهد أحد النقاد الجدد بالنيو ريبيبلك بالمقولة التالية لوالات ستيجنار: "إذا لم تكن الرواية تدور حول الناس، فلا أهمية تذكر لها" (سميث ٢٠٠٣ : ٣٣).

وثمة رواية جديدة لتيموتي زان يواجه فيها هذه الإشكالية في رسم الشخصيات عن طريق خلق مبدأ التكافل بين البطل والكائن الغريب الذي يتمتع بالقدرة على النفاذ عبر

الأغشية السائلة والتحول إلى كائن لامرئي على ظهر الكائن البشري. ويبرهن ذلك على مدى التلاؤم بين الشخصيتين. وعلى أية حال، فإن خاتمة رواية "عبور المريخ" بكل ما تحتويه من أدوات وتوصيفات للأرض الغريبة تبدو بيرونية للغاية. وأعتقد أن الصراع بين العاطفة البيرونية والواقع القاسي أمر كوميدي للغاية في روايات الخيال العلمي كما في أشعار بيرون. إن البطلة تختار أن تظل بمفردها في القطب الشمالي بالمريخ. وأستشهد هنا بالمقولة العامة التي يدلي بها الرواي ثم أردف ذلك بثلاثة سطور أخرى من الحوار:

" توفر لها وهي بمفردها فيما بين الجليد والسماء قدر من الحرية كيما لا تستشعر وجود أحد على الإطلاق................. "

" لقد انتهيت من ذلك........................... "

" إنني لست بحاجة لذلك......................... "

" أريد أن أكون بمفردي.................... "

(لانديس ٢٠٠٠ : ٣١٨ – ٣٣٠).

السفر عبر الزمن والنوع

في التحليل النهائي ليس من المقبول أو المرضي أن يترك المرء في عالم قاس وصعب. فنحن نعلم أنه يتعين علينا دوما تخيل الإحساس بالجماعة أو العائلة أو الأشياء والأشخاص الذين نحبهم، كما نحلم بظروف نستطيع أن نحيا فيها حياة كاملة وعدم الاكتفاء بالتحسر على الوحدة. إن السفر عبر الزمن عنصر حاضر دوما في روايات الخيال العلمي بدءًا بـ ويلز حتى القصص التي ظهرت في العقد الأخير من القرن العشرين التي تحذو حذوه في رحلته بالدراجة لتتبع تطور عائلة مورلوك. وهذه القصص تعد داروينية تماما. وقد حظيت سلسلة الروايات التي كتبها كاتب الخيال العلمي الكندي روبرت سوير حول الارتقاء والتطور بالكثير من الانتباه. وقد كتب الكاتب البريطاني ستيفن باكستر الذي أبدى مهارة فائقة في رواية الآلات الفضائية رواية عن المريخ بعنوان: "رحلة" (١٩٩٦) وكذلك كتب قصصا أخرى تدور حول التطور والسفر عبر الزمن. وقد بدأ باكستر مؤخرا بالاشتراك مع آرثر. سي. كلارك في كتابة مجموعة روايات عن ذلك. وفي رواية "عين الزمن" (٢٠٠٤) التي أتيح لي رؤيتها وهي تطبع، ويسمح كلارك وباكستر لقرائهما بمقابلة روديارد كيبلنج في المستقبل. وتعد هذه الرواية كذلك رواية عسكرية — لاحظ أن كيبلنج بدأ حياته بوصفه صحفيا متخصصا في الشئون العسكرية – تعالج دوافع الغرباء الغامضين الذين يسمون الأبكار. وترتبط دوافعهم بالعالم وبالجماعة؛ لأنهم يرغبون بوصفهم مخترعين أن يراقبوا الحروب الإمبريالية بالقدر نفسه الذي يريد العلماء به مراقبة القردة. وقد استمعت مؤخرا لحديث عالم أنثربولوجي مشهور يدعي فيه أن البشر سيكونون قادرين عبر الوسائل التناسلية الصناعية على توليد أجناس شبيهة بالإنسان حتى يمكنهم ملاحظة سلوكهم في الأقفاص. وربما اكتشفنا المزيد عن دوافع الأبكار في الأجزاء التالية من الرواية، وقد تكون هذه الدوافع اجتماعية وموضوعية. في هذا المقال لم أعالج إلا فيما ندر التغيرات الأخرى لأصول روايات الخيال العلمي ووظيفتها.

وكما أوضح جاري ويستفاهل أن البراعة التسويقية لهوجو جيريسباك تمثل النموذج الأعلى للكتاب المهرة من أمثال ستيل الذين يعملون على تسويق كتبهم عبر إقناع قرائهم بابتياع كتبهم على أساس المعقولية.

وكثير من الكتاب والمنظرين الذين يعلقون على روايات الخيال العلمي هم في الأصل من العاملين في صناعة الفضاء. ويعد لانديس وباكستر مثالين على ذلك. ولكن، وكما قلنا آنفا، يجب التعامل مع أعمال الخيال العلمي في تسعينيات القرن الماضي والأعوام الأولى لمنعطف القرن باعتبارها تجديدات حقيقية. ونحن بحاجة لتخيل حيز نوعي للقدم على غرار مفهوم السفر عبر الزمن، يفسر الاستدعاء النوعي لعائلة من السمات لدى الأسلاف؛ مما يزودنا بإحساس بالرجوع إلى الماضي في مقابلة التجديد المحض. إن تجدد الطاقة ماثل لدينا دوما وقد كتب ويلز عملا حديثا طموحا وفريدا أسماه "يوتوبيا جديدة" (١٩٠٥). ولكنه أرسى القواعد الصلبة للخيال العلمي.

ومن المدهش لي أن أري تجدد هذه الجذور؛ مما يمنحنا إحساسا بالنوع بعد قرن كامل من الزمان ولعل بعض أعمال كتاب الخيال العلمي مثل فينج وإيجان تتسم بفرادة التجدد. ولكننا، في الوقت ذاته، يمكن أن نستريح ونشعر بالبهجة ونحن نرى التقاليد الملائمة تماما لاحتياجاتنا في القرن العشرين، أو كما قال كولردج في عبارة وردت في رائعته "كوبلاخان" أدخلت عليها بعض التعديل الطفيف فنحن نستمع إلى "أصوات الأسلاف وقد تنبأت بالحرب".

Baldwin, Neil (2003) Henry Ford and the Jews. New York : Public Affairs.

Blackford, Russell (2003) "Review of The Hard Science Fiction Renaissance." The New York Review of Science Fiction 178, 11-14.

Beer, Thomas (1926) The Mauve Decade. New York : Knopf.

Burroughs, Edgar Rice (1917) A Princess of Mars. New York : McClurg.

Clarke, Arthur C. and Stephen Baxter (2004) Time's Eye. New York : Del Rey.

Davis, L. J. (2003) Fleet Fire: Thomas Edison and the Pioneers of the Electric Revolution. New York : Arcade .

Hartwell, David G. and Kathryn Cramer (2001) The Hard Science Fiction Renaissance. New York : Tor.

Hassler, Donald M. (1982) Comic Tones in Science Fiction. Westport , CT : Greenwood Press.

---- (1982) Hal Clement. Mercer Island , WA : Starmont.

Heinlein, Robert A. (1959) Starship Troopers. New York : Putnam.

Landis, Geoffrey (2002) "Falling onto Mars." Analog July/August, 136-9.

---- (2000) Mars Crossing. New York : Tor.

Menand, Louis (2001) The Metaphorical Club. New York : Farrat, Straus, and Giroux.

Nicholls, Peter (1979) The Science Fiction Encyclopedia. New York : Doubleday.

Robinson, Kim Stanley (1993) Red Mars. New York : Bantam.

Sawyer, Robert J. (2002) Hominids. New York : Tor.

Slusser, George E. and Eric S. Rabkin (1986) Hard Science Fiction. Carbondale , IL : Southern Illinois UP.

Smith, Zadie (2003) "The limited circle is pure." The New Republic November 3, 2003, 33-40.

Steele, Allen (2001) Chronospace. New York : Ace.

---- (1992) Labyrinth of Night. New York : Ace.

Weinbaum, Stanley G. (1974) A Martian Odyssey and Other SF Tales. New York : Hyperion. (Title Story originally published 1936).

Wells, H. G. (1905) A Modern Utopia. London : Chapman and Hall.

---- (1895) The Time Machine. London : Heinemann.

---- (1898) The War of the Worlds. London : Heinemann.

Westfahl, Gary (1996) Cosmic Engineers: A Study of Hard Science Fiction. Westport , CT : Greenwood Press.

Aldiss, Brian (1973) Billion Year Spree . Garden City, NY Doubleday.

Alkon, Paul (1987) Origins of Futuristic Fiction. Athens , GA : University of Georgia Press

Amis, Kingsley (1960) New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction. New York : Harcourt.

Angenot, Marc (1979) â€œThe Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction,â€ Science Fiction Studies 6.1 (March): 9-19.

Bacon-Smith, Camille (1999) Science Fiction Culture. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Bailey, J. O. (1947) Pilgrims Through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction. New York : Argus.

Barr, Marleen S. (1987) Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory. Westport , CT : Greenwood Press.

Baudrillard, Jean (1991) â€œTwo Essaysâ€: â€œSimulacra and Science Fictionâ€ and â€œBallardâ€™s Crashâ€ Science Fiction Studies 18.3 (November): 309-20.

Berger, Albert I. (1993) The Magic That Works: John W. Campbell and the American Response to Tecbnology. San Bernardino , CA : Borgo Press.

Bernardi, Daniel Leonard (1998) Star and History; Race-ing Toward a White Future. Piscataway . NY: Rutgers University Press.

Blish, James [as William Atheling, Jr.] (1964) The Issue at Hand. Chicago : Dvent.

---- (1970) More Issues at Hand. Chicago : Advent.

Bukatman, Scott (1993) Terminal Identity: The Virtual Subject Postmodern Science Fiction. Durham , NC : Duke University Press.

Clareson, Thomas D. (ed.) (1971) SF: The Other Side of Realism. Bowling Green , OH : Bowling Green University Popular Press.

Clute, John and Peter Nicholls (eds) (1993) The Encyclopedia of Science Fiction. New York : St. Martinâ€™s Press; and London : Orbit.

Delany, Samuel R. (1977) The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction. Elizabethtown , NY : Dragon.

-------- (1984) Starboard Wine: more notes on the Language of Science Fiction. Pleasantville , NY : Dragon.

Dery, Mark (1994) â€œBlack to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Trish Rose,â€ in Flame Wars: the Discourse of Cyberculture, (ed.) Mark Dery. Durham , NC : Duke University Press, 179-222.

Donawerth, Jane I. (1997) Frankensteinâ€™s Daughters: Women Writing Science Fiction. Syracuse , NY : Syracuse University Press.

Eshun, Kodwo (1999) More Brilliant Than the Sun. London: Interlink.

Evans, Arthur B. (1999) â€œthe Origins of Science Fiction Criticism: From Kepler to Wells.â€ Science Fiction Studies 26.2 (July): 163-86.

Fiedler, Leslie (1965) â€œThe New Mutants.â€ Partisan Review 32.iv: 505-25.

Foundation: The International Review of Science Fiction (2002) Special issue: â€œGay and Lesbian Science Fictionâ€ No. 86 (Autumn).

Franklin, H. Bruce (1980) Robert A. Heinlein: America as Science Fiction. New York : Oxford University Press.

Freedman, Carl (2000) Critical Theory and Science Fiction. Hanover , NH : Wesleyan University Press.

Greedland, Colin (1983) The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the British â€œNew Waveâ€ in Science Fiction. London : Routledge and Kegan Paul.

Haraway, Donna J. (1991) â€œA Cyborg Manifestro: Science, Technology, and Socialist-feminism in the Late Twentieth Century,â€ Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature. (1985) New York : Routledge, 149-81.

Hollinger, Veronica (1999) â€œContemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999.â€ Science Fiction Studies 26.2 (July): 232-62.

Jameson, Fredric (1982) â€œProgress Versus Utopia, or Can We Imagine The Future?â€ Science Fiction Studies 9.2 (July): 149-58.

Ketterer, David (1974) New Worlds for Old: the Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature. Bloomington , IN : Indiana University Press.

Knight, Damon (1967) In Search of Wonder (1956), rev. edn. Chicago : Advent.

Kuhn, Annette (ed.) (1999) Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema. New York : Verso.

-------- (1999) Alien Zone II: the Spaces of Science Fiction Cinema. New York : Verso.

Landon, Brooks (1992) The Aesthetics of Ambivalence: Rethinking Science Fiction Film in the Age of Electronic (Re)Production. Westport . CT: Greenwood Press.

Lefanu, Sarah (1988) In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction. London : The Womenâ€™s Press.

Lewis, C.S. (1966) â€œOn Science Fiction,â€ in Of Other Worlds, (ed.) Walter Hooper. NY: Harcourt Brace and World, 59-73.

McCaffery, Larry (ed.) (1991) Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction. Durham , NC : Duke University Press.

McHale, Brian (1992) Constructing Postmodernism. London and New York : Routledge.

---------- (1987) Postmodernist Fiction. London and New York : Methuen .

Moylan, Tom (1986) Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination. London and New York : Methuen .

Parrinder, Patrick (ed.) (1972) H.G. Wells: the Critical Heritage. London : Routledge and Kegan Paul.

Penley, Constance et. al. (eds.) (1991) Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction. Minneapolis, MN: university of Minnesota Press.

Rabkin, Eric S. (1976) The Fantastic in Literature. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Roberts, Robin (1993) A New Species: Gender and Science in Science Fiction. Urbana IL: University of Illinois Press.

Rose, Mark (1981) Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Science Fiction Studies (1999) Special Issue: â€œScience Fiction and Queer Theoryâ€ 26:1 (March).

Sobchack, Vivian (1987) Screening Space: the American Science Fiction Film. New York: Ungar.

Sontag, Susan (1966) â€œThe Imagination of Disaster,â€ Against Interpretation, New York: Farrar, 209-25.

Strableford, Brian (1985) Scientific Romance in Britain, 1890-1950. New York: St Martinâ€™s Press.

Sterling, Bruce (ed.) (1986) Mirrorshades: the Cyberpunk Anthology, New York: Arbor, 1986.

Suvin, Darko (1979) Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of A Literary Genre. New Haven, CT: Yale University Press.

Tate, Greg (1994) Flyboy in the Buttermilk: Essays on Contemporary American Culture. New York: Simon and Schuster

Westfahl, Gary (1998) The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction. Liverpool: Liverpool University Press.

---- (1999) â€œThe Popular Tradition in Science Fiction Criticism, 1926-1980.â€ Science Fiction Studies 26.2 (July): 187-212.

Wolfe, Gary k. (1979) The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction. Kent, OH: Kent State UP.

Wolmark, Jenny (1994) Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Postmodernism. Hemel Hempstead: Harverster Wheatsheaf, 1994.

Zamyatin, Yevgeny (1970) â€œH.G. Wells,â€ in A Soviet Heretic. Essays by Yevgeny Zamyatian, (ed.) Mirra Ginsburg. Evanston, IL: Northwestern University Press, 259-90.

Baudrillard, Jean (1991) "Simulacra and Science Fiction." (1981) (trans.) Arthur B. Evans. Science Fiction Studies 18:3, 309-13.

Benison, Jonathan (1992) "Science Fiction and Postmodernity," in Postmodernism and the Rereading of Modernity, (eds) Francis Baker, Peter Hulme, and Margaret Iversen. Manchester : Manchester University Press, 138-58.

Best, Steven and Douglas Kellner (2001) The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium. New York : Guildford Press.

Booker, M. Keith (2001) Monsters, Mushroom, Clouds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964. Westport , CT : Greenwood .

Bukatman, Scott (1996) Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction. Durham , NC : Duke University Press.

Butler, Andrew M. (2003a) "Postmodernism and Science Fiction," in The Cambridge Companion to Science Fiction, (eds) Farah Mendelsohn and Edward James. Cambridge : Cambridge University Press, 137-48.

---- (2003a) Postmodernism. Harpenden: Pocket Essentials.

Csicsery-Ronay I. Jr. (1991) "The SF of theory: Baudrillard and Haraway." Science Fiction Studies 18.3, 387-404.

Dick, Philip K. (1992) "The Electric Ant" (1969), in The Collected Stories of Philip K. Dick. Vol. 5: The Eye of the Sibyl. New York : Citadel Twilight, 223-39.

Egan, Greg (1997) Diaspora. London : Millennium.

Everman, Welch D. (1986) "The Paper World: Science Fiction in the Postmodern Era," in Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide, (ed.) Larry McCaffery. Westport , CT : Greenwood , 23-38.

Foucault, Michel (1973) The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences (1966). New York : Vintage.

Gibson, William (1984) Neuromancer. New York : Ace.

---- (2003) Pattern Recognition. New York : Putnam.

Graham, Elaine L. (2002) Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture. New Brunswick , NJ : Rutgers University Press.

Haraway, Donna (1989) "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s." (1985) In Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics. (ed.) Elizabeth Weed. New York : Routledge, 173-204.

Hayles, N. Katherine (1999) How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cypernetics, Literature, and Informatics. Chicago : University of Chicago Press.

Hoban, Russell (1982) Riddley Walker (1980). London : Pan.

Hollinger, Veronica (1991) "Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism." (1989) In Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction, (ed.) Larry McCaffery. Durham , NC : Duke University Press, 203-W18.

Hutcheon, Linda (1989) The Politics of Postmodernism. London : Routledge.

Jameson, Fredric (1991) Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham , NC : Duke University Press.

Jones, Gwyneth (1992) White Queen (1991). London : Victor Gollancz.

Kessell, John (1993) "Invaders" (1990), in the Norton Book of Science Fiction: North American Science Fiction, 1960-1990, (eds) Ursula K. Le Guin and Brian Atterbery. New York : Norton, 830-50.

Latour, Bruno (1993) We Have Never Been Modern (1991), (trans.) Catherine Porter. Cambridge , MA : Harvard University Press.

Lyotard, Jean-Francois (1984) The Postmodern Condition: A Report On Knowledge (1979), Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis : Minnesota University Press.

McCaffery, Larry (ed.) Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction. Durham . NC : Duke University Press.

McHale, Brian (1992) Constructing Postmodernism. New York : Routledge.

---- (1997) "Science Fiction," in International Postmodernism: Thoery and Literary Practice, (eds) Hans Bertens and Douwe Fokkema. Amsterdam : John Benjamins, 235-9.

Palmer, Christopher (2003) Phillip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern. Liverpool: Liverpool University Press.

Science Fiction Studies (1991) Special Issue on "Science Fiction and Postmodernism." 18.3.

Stross, Charles (2003) "Halo" (2002), in The Year's Best Science Fiction: Twentieth Annual Collection, (ed.) Gardener Dozois. New York : St. Martins, 184-211.

Wolmack, Jenny (1994) Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodern. Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf.

Wolfe, Gary K. (2002) "Evaporating Genre: Strategies of Dissolution in the Postmodern Fantastic," in Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation, (eds) Veronica Hollinger and Joan Gordon. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 11-29.

Womack, Jack (1993) Elvisy. New York : Tor.

الهوامش :

(*) Seed, David (ed.) A Companion to Science Fiction. Malden , MA : Blackwell Publishing, 2005.

الموسوعة المصغرة

لأدباء الخيال العلمي

محمود قاسم

طيبة أحمد الإبراهيم (١٩٣٨ -)

روائية كويتية، مولودة في الكويت، هي من سيدات الأعمال، ولها نشاط اجتماعي ملحوظ. رشحت نفسها لمجلس الشعب عام ٢٠٠٧. وقد نشرت العديد من روايات الخيال العلمي على نفقتها الخاصة، ومنها "الإنسان الباهت" ١٩٨٠، "الإنسان المتعدد" ١٩٨٥، "انقراض الرجل" ١٩٨٧، وقد أعادت إصدار هذه الأعمال في القاهرة، أيضاً على نفقتها الخاصة. وقد التفت إلى أهميتها الكاتب يوسف الشاروني في كتابه "الخيال العلمي في الأدب العربي"، حيث إن في ثلاثيتها الروائية هذه. سوف يتحول الصراع في المستقبل إلى ما يسمى بصراع الفصائل، من خلال إنسان الأنابيب مع الإنسان الذي يجمد نفسه والذي أطلقت عليه اسم الإنسان الباهت، ثم الإنسان المستنسخ أو كما تسميه هي الإنسان المتعدد حيناً، والإنسان التوأم حيناً آخر، وأخيراً الإنسان الطبيعي، وستكون الحرب أشد شراسة لأن كل فصيل يحارب فصيلاً آخر حفاظاً على طبيعته التي تختلف عن طبيعة هذا الآخر، وبذلك فإن الكاتبة تعلن في رواياتها التحذيرية نهاية البشر، وهذه الروايات بمثابة محضر تحقيق روائي. يتميز بأن شخصياته تدلي بشهادة بعد أن تكون قد اطلعت على أقوال الآخر، والروايات تنتقل بين الماضي والحاضر، وهي روايات تتنبأ بمستقبل البشرية في ضوء ما وصلت إليه من تقدم علمي، وما يمكن أن يترتب على هذا التقدم من خير أو شر، فالحاضر الروائي يلتقي فيه كل من الماضي الذي يستدعيه الرواة، ومستقبل البشرية الذي تؤلفه.

بريان ألديس (١٩٢٥ -) Brian Aldiss

روائي بريطاني، مولود في نوفولك، عمل أمين مكتبة، ثمَّ محررًا أدبياً وكاتب مقال، نشر كتابه الأول "يوميات مضيئة" عام ١٩٥٥، وحصل على منحة من جريدة الأوبزرفر مما سمح له أن ينشر روايته الأولى "فضاء زمن ناثينال"، وأصبح كاتباً يمثل عصره. تم انتخابه رئيساً لجمعية الخيال العلمي البريطاني عام ١٩٦٠، وألف كتبًا حول التاريخ والخيال العلمي، منها "تريليون سنة:

تاريخ الخيال العلمي". وفي عام ١٩٦٤ أصدر مجلة لنقد أدب الخيال العلمي التي لم يصدر منها سوى عددين، كتب منها كل من كنجسلي أميس. وويليام بوروز. وقد اشتهر من خلال ثلاثيته "هليكونيا" وقام بعمل العديد من مختارات في أدب الخيال العلمي. ومن بين قصصه الشهيرة "الألعاب تستمر طيلة الصيف" عام ١٩٦٩ التي تحولت إلى فيلم "الذكاء الصناعي" عام ١٩٩٩ إخراج ستيفن سبيلبرج. والأقصوصة تدور حول أم تعيش في مدينة تحت الأرض بعد نهاية الحرب العالمية الثالثة. وتضطر إلى أن تتبنى طفلاً روبوتاً. من أهم رواياته "المترجم" ١٩٦٠. "عشق الأرض الطويل" ١٩٦١. "شئون أرضية" ١٩٦٥، "خلاص فرانكشتاين" ١٩٧٣. "شرق الحياة" ١٩٩٤. "المريخ الأبيض" ١٩٩٩، "دولة خارقة" ٢٠٠٢. أما مجموعاته القصصية فمنها: "هواء الأرض" ١٩٦٣. "لحظة الغروب" ١٩٧٠.

كنجسلي أميس (١٩٢٢ - ١٩٩٦) Kingsly Amis

عمل مدرساً بأكسفورد، وبرنكتون، وأستاذاً زائرًا لعديد من الجامعات. حصل على جائزة بوكر عام ١٩٨٦، عن روايته "الشياطين العجوزة"، ثم على جوائز أدبية عديدة. منها: جائزة سومرست موم.

نشر روايته الأولى "حدود العقل" عام ١٩٥٣، ثم تتابعت أعماله، ومنها: "جيم المحظوظ" ١٩٥٤. و"هذه المشاعر غير المؤكدة" ١٩٧٥، و"نماذج" ١٩٥٦، و"أحببها هنا" ١٩٧٨، و"خريطة الجحيم الجديدة" ١٩٦٠. و"خذي فتاة مثلك" ١٩٦٠. و"خصم خصمي" ١٩٦٢، و"إنجليزي بَدين" ١٩٦٣، و"ملف جيمس بوند" ١٩٦٥. و"عالم الإثارة" بالاشتراك مع روبرت كونكست عام ١٩٦٥، و"جامعة القتل المضاد" ١٩٦٦، و"نظرة حول الجمال" وهو بمثابة قصائد ألفها بين عامي ١٩٥٧، ١٩٦٧، ثم "الشمس الاستعمارية" ١٩٦٨. و"أريده الآن" ١٩٦٨، و"الرجل الأخضر" ١٩٦٩، و"ماذا حدث لجين أوستين"؟ ١٩٧٠. و"في الشراب" ١٩٧٢، ثم "ريدارد كبلنج وعالمه" ١٩٧٥، و"أشياء جاك" ١٩٧٥، ثم جمع قصائده التي كتبها بين عامي ١٩٤٤ و ١٩٧٩ونشرها عام ١٩٧٩. ثم قدم مجموعاته القصصية عام ١٩٨٠. وفي عام ١٩٨٣ نشر "نديم كل يوم".

ومن أعماله في السنوات التالية: "مختارات أميس" ١٩٨٨، و"جريمة القرن" ١٩٨٨، و"مذكرات" ١٩٩١، ثم "كلنا انتهازيون" ١٩٩٤، و"الحسناء الروسية" ١٩٩٢، و"سر السيد باريت" ١٩٩٣.

جيمس جراهام بالارد (١٩٣٠ -) James .G.Ballard

روائي بريطاني مولود في شنغهاي، التي تركها عام ١٩٤٦. وقد عاش في أحد معسكرات الحرب الصينية حتى نهاية الحرب وكتب عن هذه التجربة رواية "إمبراطورية الشمس" ١٩٨٤، بدا شغوفاً بالجنود وفكرة الحرب بين الصين واليابان. وكان صبياً يميل إلى قيادة الدراجة في الشوارع المنوعة. في عام ١٩٥٦ نشر مجموعة قصص من أدب الخيال العلمي بدت شاعرية في أسلوبها، ويعتبر أحد ألمع المواهب الجديدة في الأدب البريطاني في الستينيات. كانت روايته الأولى "العالم المتدفق" ١٩٦٢، ومن أهم رواياته "جفاف"، و"رياح اللامكان". و"دفقة" ١٩٧٣ وهي رواية تمزج بين الخيال العلمي والإباحية، وتحولت في ٢٠٠٥ إلى فيلم سينمائي بعنوان "الدمار" ومن أهم أعماله

أيضاً رواية "يوم الخلق" ١٩٨٢ و"طيبة امرأة" ١٩٨٩ و"حب ونابالم". و"ناس الألفية الثالثة" ٢٠٠٥. وفي روايته "إمبراطورية الشمس" - وهي العمل الوحيد المترجم له - يروى الكاتب تجربته الخاصة وهو صبي في معسكر تجمع ياباني في زمن المواجهة مع الصين، وبعد معركة بيرل هاربور بقليل، ويروي الكاتب التفاصيل بدقة. كيف يستيقظ رواد المعسكر وكيف سعى للهرب من وراء الجدران فوق دراجة وكيف قام الجنود اليابانيون - الذين كانوا ينظرون إليه على أنه طفل - بمطاردته. وهذه الرواية من الأعمال القليلة التي لا تنتمي إلى الخيال العلمي في أدب بالارد. وهناك اعتراف بأنها ليست سيرة الكاتب. لأنه لم يعش في معسكرات الاعتقال، بل كان في تلك الآونة يحيا مع أسرته. لكن شنغهاي تحولت إلى عالم موحش يفتقد الضياء في هذه الرواية، وغرقت فيها أشياء كثيرة. وقد استوحى الكاتب من المدينة نفسها أحداث أعمال أخرى. مثل: "العالم الغارق". وفي هذا العالم يمكنك رؤية تمساح ضخم. يملأ حفرة ضيقة من الخرسانة. وقد ملأتها إلى نصفها أعقاب السجائر وعلب المنتجات التي تمثل سنوات قديمة منذ مليون عام.

وهناك تباين في أعماله بين الجنس الأبيض وأبناء الأجناس الأخرى، فجيم دائماً يعاني من أنه أبيض، وهو منفصل عن والديه، يتابع الهجوم الياباني على شنغهاي، وعاش ثلاث سنوات أسيراً في المعسكر، تعلم خلالها كيف تكون الحياة.

وقد صور الكاتب المدينة في أكثر من عمل، باعتبارها مكاناً خصباً للإرهاب ولصوص البنوك، ففي عام ١٩٣٧استولى اليابانيون على المدينة من الصين. وأثناء الاحتلال الياباني لم تتوقف المدينة عن الاحتفال بمناسباتها السعيدة وأعيادها. ويقول الكاتب: إنه كان ينظر إلى الجنود اليابانيين بوقار شديد، فهم في نظره شجعان وأقوياء. وقد صادقهم لبعض الوقت، لكنه لم يحب أن يكون أسيراً لأطول فترة ممكنة، لذا سعى إلى الهروب.

وفي روايته "يوم الخلق" يتخيل الكاتب دولة بلا اسم مجاورة لتشاد، والبطل طبيب إنجليزي يتمكن من اكتشاف نهر مجهول في تلك المنطقة ويود الذهاب إلى منابع هذا النهر فتصحبه مجموعة غريبة من البشر، منهم منتج تليفزيوني مجنون. وأرملة بالغة الحماس، وبعض المحاربين. ووسط الصحراء يحاول كل منهم أن يحقق مآربه. ولكن سرعان ما يتولد اليأس والعنف. فهذا الطبيب الراوية المسمى بالدكتور مالوري يعمل في منظمة الصحة العالمية ويترك مجال الطب النفسي من أجل البحث عن منابع النهر الذي يرى أنه رغم جفافه يعتبر امتداداً للنيل، ويمكن من خلاله العثور على الأرض الخضراء، وعندما يسأله الرفاق عن سبب حماسه لهذه الرحلة يرد قائلاً: "الناس هنا لا يأكلون الأرز، ولا يعرفون زراعته. وثانياً: ليس في هذه المنطقة أي سكان رغم أنها كانت إبان وجود النهر منطقة عامرة بالبشر". ويطلق الراوية على نهره اسم "النيل الأسود" ويقطع مائتي ميل بحثاً عن منابع النهر. ويقول فرانسوا فوجيل - مجلة لوبوان ١٢سبتمبر ١٩٨٨ : إن هناك تشابهاً بين مالوري وبطل رواية "قلب الظلمات" الذي توغل في الأدغال بحثاً عن شخص هارب من الخدمة العسكرية كي يقتله. هذه هي الموهبة السوداء لبالارد. إنه يمتلك كافة عناصر الدراما الإفريقية الحديثة (جموعاً حكومية، ومحاربين، ومهووسين بالإعلانات. ومواخير) ولكن هذا المزيج أكثر سرية، إنها الصورة المهلوسة والمزيفة القابلة للإقناع حول الواقع الذي يخلقه الكاتب.

تنتمي روايته "ناس الألفية الثالثة" إلى الخيال العلمي، وتدور حول مدينة خيالية، تعيش فيها الصفوة، من الصحفيين. والمهندسين والمحامين والأطباء الذين يعلنون التمرد، لقد فقد هؤلاء

مكانتهم في القرن الواحد والعشرين، وصار مستقبلهم غير مأمون. وبالتالي فإن الأبناء سوف يفصلون من المدارس الخاصة، وسوف يعتبرون مثل الطبقة الكادحة (البروليتاريا) للقرن. يرتدي المتمردون زياً خاصاً يعلن عنهم، ويمارسون إرهاباً جديداً ويهاجمون مؤسسات بعينها مثل حدائق الحيوانات ويقتلون مشاهير التليفزيون. ثم يشمل تمردهم أنفسهم، فيثورون ضد بعضهم البعض: "نحن نعيش في حديقة كبيرة".

ريتشارد باورز (١٩٥٧ -) Richard Powers

روائي أمريكي، مولود في إلينوي، اهتم بالعلم وهو في سن المراهقة، وخاصة بالفيزياء. في جامعة إلينوي، ثم استكمل دراسته في الأدب، وحصل على الماجستير عام ١٩٧٩. وبعد التخرج عمل في بوسطن وماشاستوتس كمحلل برامج كمبيوتر، إلى أن التقى بمصور أقنعه أن يتفرغ ليكتب روايته الأولى التي نشرت عام ١٩٨٥ باسم "ثلاثة ريفيين في طريقهم إلى الرقص"، ثم سافر إلى هولندا لكتابة روايته "سكين ذو حدين"، ثم تتابعت أعماله ومنها "منوعات الحشرة الذهبية" ١٩٩١، و"عملية الروح الرائعة" ١٩٩٣، و"جالاتيا" ١٩٩٥، و"توغل الظلام" ٢٠٠٠، و"زمن أغانينا" ٢٠٠٣، و"صانع الصدى" ٢٠٠٦. حصلت روايته "عملية الروح الرائعة" على جائزة الكتاب القومي، وهي تدور حول طبيب يصطدم بالواقع في لوس أنجليس وقد كتبها صاحبها أثناء دراسته في الجامعة، واستكملها على مراحل من حياته. أما روايته "جالاتيا" فهي تدور حول فكرة بيجماليون في زمن الذكاء الصناعي، أما روايته "الكسب" عام ١٩٩٨، فهى قصة مؤسسة الكيمياء طوال قرن ونصف، وذلك من خلال امرأة تعيش على مقربة من نباتاتها، وهي مصابة بالسرطان، أما روايته "توغل في الظلام" فتدور حول مدرس أمريكي يتم اتخاذه رهينة في بيروت من قبل إحدى الجماعات ويطلبون فدية، ويعيش داخل ظلام دامس، وسط ساعات مليئة بالقلق.

تدور أحداث روايته "زمن أغانينا" في عام ١٩٣٩ من خلال إحدى الحفلات الموسيقية غنت فيها ماريان أندرسون، واحدة من أهم أصوات القرن العشرين، وهي مطربة زنجية. البطل يدعى دافيد، يهودي ألماني لاجئ إلى الولايات المتحدة، وهو عالم فيزيائي، أما هي فتدعى داليا، فتاة سوداء من أسرة برجوازية تحلم أن تصبح مغنية. إنهما ثنائي مختلط، ينجبان أطفالاً مختلطين، يعيشون في مجتمع مليء بالتعصب العنصري. الطفل الأول جوناس، سوف يغدو مغنياً أوبرالياً مرموقاً، أما أخوه جوزيف فقد اصطحبه كعازف على البيانو، أما الثالثة والأخيرة فهي روث، والرواية تروي نصف قرن من الحياة الأمريكية المليئة بالعنصرية، منذ عام ١٩٣٩، وحتى عام ١٩٩٢، بما شهدته البلاد من تحولات، لكن الكاتب يؤرخ للمسيرة الموسيقية، ويصبح الأخ الأكبر بمثابة كاروزو الأسود، ويؤدي دور عطيل على المسرح.

راي برادبوري (١٩٢٠-) Ray Bradbury

روائي أمريكي، يكتب روايات خيال علمي. مولود في مدينة وركيجان بولاية إلينوي الأمريكية. وهو يمثل جيل الأدباء الذين درسوا العلم والأدب معاً. كتب الرواية الشعبية، والقصة القصيرة، ورواية الخيال العلمي، كما كتب مجموعة مسرحيات من الخيال العلمي. نشر قصصه الأولى في مجلة "قصص الخيال العلمي"، فنُشرت أولى أقاصيصه عام ١٩٤٦ تحت عنوان "رحلة المليون عام"

ثم توالت أعماله. ومنها مجموعة قصصية بعنوان" المهرجان المظلم" عام١٩٤٧. ورواية "يوميات من كوكب المريخ" ١٩٥٠. و"الجيم مثل الجرجير". و"الفاء مثل الفضاء". ثم "٤٥١ فهرنهايت" عام ١٩٥٣. و"تفاحات الشمس الذهبية" ١٩٥٤، و"خمر الصيف" عام ١٩٥٧، و"يوم أمطرت الدنيا بلا توقف" ١٩٥٨. و"الرجل الموشوم" ١٩٦٢، و"عقار الكآبة" ١٩٧٠. و"عمود من نار"، و"نفير الضباب" ومن آخر أعماله "غرب أكتوبر" عام ١٩٩٠. "أشباح هوليوود" ١٩٩٢. و"أحمد وسجن الزمن" ١٩٩٨، و"يجب قتل كونيتانس" ٢٠٠٣. و"اقترب بالأزار"١٩٤٤، و"ساعة الصفر" ١٩٤٧. و"الزمن المتوحش"١٩٤٧. و"المدينة" ١٩٥٠، و"كل الصيف في يوم واحد". و"في أعلى السلم".

ويعد برادبورى من شعراء عصر العلم. فأعماله تجمع بين متناقضات العصر الحديث. من شاعرية الأسلوب، إلى نفعية العلاقات التي يفرضها واقع العصر. عانى الكاتب من الإرهاب المكارثي في الخمسينيات، لذا فإن روايته الشهيرة "٤٥١ فهرنهايت" هي انعكاس لمأساة المثقفين الأمريكيين في هذه السنوات.

ورغم أن المؤلف أشار أن الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية هو المستقبل، فإن كل ملامح الحاضر تنعكس في أحداث هذه الرواية. حيث يتخيل برادبورى أن الحرب العالمية الثالثة قد غيرت وجه العالم الجديد. هذه الحرب التي خلفت مدناً في إحداها قانون يقضي بتحريم ثقافة الكلمة المكتوبة، والاكتفاء بمشاهدة التليفزيون كثقافة عامة. ويرى القانون أن الثقافة عن طريق القراءة عملية مفسدة للعقل والناس، لذا فإن الكتب ممنوعة بأمر من السلطات الحاكمة.

وتتمثل قوة السلطة في رجال الإطفاء الذين ينتشرون في المدينة. تجلجل عرباتهم داخل المدينة باحثين عن أية كتب لحرقها عند درجة (٤٥١ فهرنهايت). إنهم يشعلون النار فيما نعتبره نحن تراث الإنسانية، في الدين، والفلسفة والعلوم والأدب. ويتحدث الكاتب عن مواجهة بين واحد من رجال الإطفاء الأجلاف، وبين فتاة من عشاق القراءة. (مونتاج) هو اسم رجل الإطفاء، الذي يعيش في مجتمع سطحي باهت، ثم يكتشف بعد ذلك مدى روعة القراءة. لذا فإن مهمة الفتاة كلاريس أن تجذب هذا الرجل إلى عالمها الخاص، وتسأله عن السبب الحقيقي الذي يتم من أجله حرق الكتب. فيرد بأنه لا يعرف إجابة شافية!.. وبينما تتوطد علاقة كلاريس بمونتاج، فإن علاقة هذا الأخير بزوجته تزداد ابتعاداً، وتبدأ علاقته بأحد زملائه تأخذ طابع العداء من بعد الميل، حيث يراه يخفي كتاباً، فينتظر الفرصة للوشاية به، ويحدث أن تعرف فرق الإطفاء بأمر الكتب الموجودة لدى كلاريس فيهاجموا منزلها، وتختفي كلاريس، فتقوم الفرقة بتفتيش منزل مونتاج، ويصدر الرئيس أمره إلى الرجل بأن يحرق كتبه بنفسه، لكن مونتاج يسلط النيران على رئيسه، ثم يفر هارباً، ويتوجه إلى المكان الذي فرت إليه كلاريس مع جموع القراء الهاربين. ويحدثهم أحدهم كيف ضلل التليفزيون الجماهير، وأخبرهم أن مونتاج انتحر. وفي هذا المكان، يكتشف مونتاج أن كل شخص قد تقمص كتاباً شهيراً، وحفظه عن ظهر قلب.

وهذه الرواية أقرب في صورتها إلى الخيال السياسي. حيث ينذرنا الكاتب بأن الإنسانية سوف تغدو يوماً نموذجاً لمدينة (مونتاج) التي كان ماكارثي يسعى لتحويل الولايات المتحدة شبيهة بها.

ويتميز برادبوري بقدرته الفائقة على بناء الحدث الدرامي. وخلق التوتر والرعب في أحداث القصة، حتى يصل إلى الذروة. وكذلك التحليل الدقيق للعقل البشري وهو يتطور، أو ينهار. وساعده اهتمامه بالطبيعة البشرية إلى التعمق في تحليل مشاعر أشخاص قصصه ورواياته

ومسرحياته. كما يتميز أسلوبه بالشاعرية. وأنه مفعم بالخيال، فهو حريص على اختيار الكلمات المناسبة واللغة المجازية في كتاباته. ومن ثم يخلق أسلوباً يمتلئ بالبلاغة والشاعرية. وهذا يضفي على أعماله سحراً أخاذاً.

عبدالسلام البقالي (١٩٣٢ -)

روائي، وشاعر مغربي، مولود في أصيلة. كان أبوه مفتي المدينة، وعمدتها. حصل على شهادة التوجيهية في القاهرة، ثم التحق بجامعة القاهرة. وتخرج في قسم الاجتماع عام ١٩٥٩، حيث التحق بجامعة كولومبيا وتابع دراسته في علم الاجتماع. عين عام ١٩٦٢ ملحقاً ثقافياً بسفارة المغرب بواشنطن، ثم عمل بالسلك الدبلوماسي لسنوات عديدة. ثم عاد إلى بلاده عام ١٩٧١ ليلتحق بصفة نهائية بالديوان الملكي. وهو واحد من رواد الخيال العلمي والقصة البوليسية في الإذاعة والتليفزيون، وكما كتب الرواية، كتب الشعر والمسرحية. وتعتبر روايته "الطوفان الأزرق" ١٩٧٦، علامة من بين علامات الرواية العربية في مجال الخيال العلمي. من أعماله الروائية الأخرى: "مولاي إدريس" ١٩٧٣، "سأبكي يوم ترجعين" ١٩٧٦. كتب العديد من الروايات للأطفال منها "الهجوم المضاد"، "الشباك السرطانية"، "الجرعة القاتلة"، "الجنيّة العائمة".

إدجار ألان بو (١٨٠٩ - ١٨٤٩) Edgar Allen Poe

قاص وشاعر أمريكي. سيد قصص الرعب في العالم وصاحب القصص البوليسية. والخبير الأول في أمور القصة القصيرة في كل من فرنسا وانجلترا. ولد لأبوين يعملان في التمثيل في مسرح متجول، في بوسطن، مات أبوه بعد عام من ميلاده. ثم ماتت أمه وعمره عامان، تاركة وراءها ثلاثة أبناء، بقوا في منزلهم يعتنون بأنفسهم، إلا أن أخاه ويليام مات وهو شاب، وأصاب الجنون أخته. عاش حياة مليئة بالمآسي، سواء وفاة زوجته الأولى، أو خطيبته. عُرف بوصفه شاعرًا متميزًا، واشتهر بقصصه التي تنتمي إلى عالم الرعب، والفانتازيا. وإرهاصات الخيال العلمي، مثل كتابه الشهير "قصص غير عادية".

إدجار رايس بوروز (١٨٧٥ - ١٩٥٠) Edgar Rice Burroughs

روائي أمريكي مولود في شيكاغو لأب عمل محاربا في الصين، وهناك تلقى تعليمه ثم عاد إلى الولايات المتحدة، عمل بالشرطة لبعض الوقت، وعاش حياة بسيطة، كما عمل في وكالة إعلان. واتجه إلى الكتابة، فبدأ بروايات الخيال العلمي. حول قصص تدور أحداثها في المريخ، وفي عام ١٩١٢ نشر رواية "تحت أقمار المريخ" مسلسلة في إحدى الصحف وبطل هذه الرواية هو الرجل الخفي جون كارتر، الذي يتمكن من خلال قدراته الخفية إلى السفر إلى المريخ. كما أنه يأتي ليعيش في ولاية أريزونا. وقد نشرت هذه المغامرة مرة أخرى عام ١٩١٧ في صورة رواية باسم "أميرة المريخ" ثم تتابعت قصصه المسلسلة حول العالم نفسه، ومن بين رواياته في هذا المجال "خفايا فينوس"، ثم "الأرض التي نسيها البشر"، وقد عُرف بغزارة إنتاجه في هذا المجال، وفي الفترة نفسها ابتكر شخصية طرزان، في روايته الأولى عن هذه الشخصية بعنوان "طرزان الرجل القرد" التي تبعتها ٢٤ رواية من هذه النوعية، كما كتب روايات المغامرات، مثل "فتاة الكهف" عام ١٩٢٥، وهي رواية

تدور أحداثها في أجواء الغرب الأمريكي، كما نشر رواية "في باطن الأرض" عام ١٩٢٢ وهي أقرب في موضوعها إلى رواية "رحلة إلى منتصف الأرض" التي كتبها جول فيرن عام ١٨٦٤. ومن رواياته الأخرى "قراصنة فينوس" عام ١٩٣٠. وهي واحدة من ست روايات تدور أحداثها في هذا الكوكب. أما المريخ فقد كتب عنه إحدى عشرة رواية منها "مقاتل في المريخ" ١٩٣١. "سيوف المريخ" ١٩٣٦.

بن بوفا (١٩٣٢ -) Ben Bova

ولد بنيامين ويليام بوفا في فيلادلفيا، وتربى فيها ودرس العلوم. في جامعة تمبل. عمل ناشراً لسلسة من كتب الخيال العلمي، بعد رحيل جون كامبا. ثم أسس مجلة "أومني" المعروفة. عمل مستشاراً علمياً للعديد من محطات التليفزيون، وذلك قبل أن ينشر روايته الأولى. التي وضع فيها كافة أفكاره العلمية، وقد ساعده في ذلك صديقه هارلين إليسون. تولى رئاسة المؤسسة القومية للقضاء، والعديد من مجلات الخيال العلمي، كما عمل كاتباً تقنياً للعديد من المؤسسات. من مجموعاته القصصية في أدب النوع: "ملاحقة الزمن" ١٩٧٣، و"أي" ١٩٨٤، و"بروميثان" ١٩٨٦، و"محطة المعركة" ١٩٨٧، و"جريمة المستقبل" ١٩٩٠. و"تحديات" ١٩٩٤، و"سبعة مرّتيْن" ١٩٩٨. أما أول رواية نشرها فهي "صناع المناخ" ١٩٦٧، و"خارج الشمس" ١٩٦٨ثم رواية thy 1138 التي أخرجها جورج لوكاس في أول فيلم له عام ١٩٧١. ثم "عندما تحترق السماء" ١٩٧٢، و"جرملينز"١٩٧٤، و"مدينة الظلام" ١٩٧٦. و"الألفية الثالثة" ١٩٧٦، و"مستعمرة" ١٩٧٨، و"اختبار النار" ١٩٨٢، و"انتصار" ١٩٩٣، و"أحلام الموت" ١٩٩٤، و"أخوة" ١٩٩٦؛ و"الفخ الأخضر" ٢٠٠٦. وله العديد من كتب الرحلات وسلسلة تحمل عنوان "أوريون" نشر فيها خمسة كتب.

في سلسلته "مستعمرة" يتحدث عن كيان مولود في معمل. يسمى فيما بعد باسم دافيد، يرحل إلى الأرض. من أجل إنقاذ الكوكب المهدد بإنقاذ إخوته في البشرية، لكن الأرض مليئة بالدم والنار، والجبهة الثورية تضرب في كل مكان، ويجد دافيد نفسه في مكان ما بالأرجنتين. ويلتقي بفتاة عراقية تسمى بهجة، هي في مهمة إنسانية وسياسية. ويتعاطف معها، ويحاول إعادة الأرض إلى حالتها القديمة.

بيير بول (١٩١٢- ١٩٩٤) Pierre Poule

روائي فرنسي، ولد في أفينيون، ثم سافر إلى باريس للحصول على شهادة العلوم في الهندسة، وفي عام ١٩٣٦ سافر إلى ماليزيا ليعمل في زراعة المطاط، وفي كوالالمبور التحق بالجيش في عام ١٩٤١. وأثناء الحرب تم أسره، فهرب عائداً إلى بلاده. وحول هذه التجربة قدم روايته الشهيرة "جسر على نهر كواي" عام ١٩٥١.

ومن بين كتبه الأخيرة: "ويليام كونراد" ١٩٥٠، و"المقدسات الماليزية" ١٩٥١، و"حكايات العبث" ١٩٥٣، و"برهان الرجال البيض" ١٩٥٥، و"كوكب القرود" ١٩٦٢، و"حديقة كانتا شيما" ١٩٦٤. و"حقائق الجحيم" ١٩٧٤، و"لوياثان الطيب" ١٩٧٩. و"لكل منا شيطانان" ١٩٩٢. وقد ترجمت روايتا "ألعاب العلماء "، و"كوكب القرود" إلى العربية.

وتدور أحداث هذه الرواية حول العلماء الفائزين بجوائز نوبل في جميع فروع العلم الذين يقررون إقامة أول حكومة علمية في العالم، لكن شتان بين السياسة والعلم. حيث لا تلبث هذه الحكومة أن تفشل فيما لم يفشل فيه السياسيون. أما رواية "جسر على نهر كواي" فهي عن دلالة كلمة الشرف العسكرية. حيث يتعهد أحد الأسرى العسكريين لخصومه اليابانيين بأن يساعدهم في بناء كوبري له استراتيجيته العسكرية، حتى ولو كان ذلك ضد بلاده ويصبح مفهوم الشرف هنا مختلفاً.

أما روايته "كوكب القرود" فهي من نوع الخيال العلمي. وتدور أحداثها في القرن السادس والعشرين، حيث يقوم البروفيسور آنتل بالرحيل في سفينة فضاء مع تلميذه العالم أرتور ليفان، والصحفي أوليس ميرو، لاكتشاف النجم العملاق أوريون، ولكن سفينته تحط فوق كوكب له نفس سمات كوكبنا الأرضي، يدور في فلك النجم، وفيه الطرق والمدن، ومعالم الحضارة التي في أرضنا. وقد تطور فيه البشر إلى درجة أصبحوا قردة، وعند طرف البحيرة يلتقي بالفتاة نوفا مع مجموعة من ذويها الآدميين. هؤلاء البشر أصبحوا فريسة لسكان الكوكب. وفي إحدى المطاردات ينفصل ميرو عن رفاقه، ويجد نفسه محبوساً في قفص، ويعرف أن الذين قاموا بحبسه نوع متطور من الشمبانزي الذي يقدر على الكلام، ويمكنه استعمال السلاح، ومناقشة المسائل العلمية المعقدة، هذه القرود تعامله على أنه حيوان أقل درجة في التطور من القردة.

أنتوني بيرجيس (١٩١٧-١٩٩٣) Anthony Burgess

روائي بريطاني وكاتب دراسات أدبية، اسمه الحقيقي جون روجز ويلسون، ولد في شمال انجلترا بمانشستر في أسرة كاثوليكية. التحق بجامعة مانشستر، وساعدته موهبته الأدبية على أن يقوم بإلقاء المحاضرات والندوات الأدبية أثناء تجنيده.

في عام ١٩٥٤ سافر إلى ماليزيا، حيث التحق بإحدى الوظائف التي وفرت له الوقت لممارسة الكتابة. وفي عام ١٩٥٩ أصيب بمرض اضطره للعودة إلى الوطن، وقرر أن يكتب بغزارة، تزوج مرتين، واستقر في مونت كارلو التي اختارها للإقامة حتى وفاته.

من أهم رواياته: " وقت للسمر" ١٩٥٦، و"البرتقالة الآلية" ١٩٦٢، و"البذرة المجنونة" ١٩٦٢، و"عميل يريد الخير" ١٩٧٤، و"وصية الوردة" ١٩٧٤، و"سيمفونية نابليون" ١٩٧٤، و"رجل الناصرة" ١٩٧٧، و"عسل للدببة" ١٩٨٠، و"قوى الظلام" ١٩٨٠، و"مملكة الكفرة"، و"عازف البيانو" ١٩٨٦، و"خردة للبيع" ١٩٩١، و"آخر أخبار العالم". وفي أدب الخيال السياسي له: "١٩٨٤ — ١٩٨٥".

تحققت شهرته بعد أن تحولت روايته "البرتقالة الآلية" إلى فيلم سينمائي عام ١٩٧٢، من إخراج ستانلي كيوبريك. وفيها يروي قصة عصابة أليكس، التي أنقذت فتاة جميلة من براثن جنود أرادوا اغتصابها، كي ينالوا منها بكل وحشية، وهذه العصابة تميل إلى كل ألوان السادية والعنف أثناء ممارستها للسلوك الإجرامي، فهي تختطف رجلاً مخموراً ومعه زوجته، فيضربونه بشدة، ويغتصبون زوجته أمام عينيه بوحشية لا نظير لها، مما يؤدي إلى إصابة الزوج بالشلل، لهول ما رأى إذ تموت امرأته أثناء اغتصابها.

وبعد أن يتم القبض على أليكس، يتم إيداعه إحدى المصحات، وتجرى له عملية غسيل مخ، يتحول على أثرها إلى إنسان ذليل خنوع مطيع، إذا ضربه إنسان انحنى ليقبل حذاءه، وعندما

اختبروا قابليته للجنس وقدموا له فتاة عارية ساحرة. تقيأ. وقد أثارت هذه التجربة الرأى العام، فطالبوا بإجراء عملية غسيل مخ لأليكس. كي يعود مرة أخرى إلى طبيعته...فنحن في مجتمع تملؤه الذئاب، وعلى هذه الذئاب مواجهة بعضها. والقوي سينتصر في النهاية. ويؤمن بيرجيس أنه لا علاج لمجتمعنا المعاصر سوى بالعودة إلى التعاليم التي جاءت في الكتب السماوية.

تيرى بيسون (١٩٤٢ -) Terry Bisson

روائي أمريكي، يكتب الخيال العلمي، مولود في كنتاكي، ويقيم حالياً في بروكلين ، اتجه لتأليف روايات الخيال العلمي. جاءت شهرته من خلال تأليف العديد من سيناريوهات الأفلام الشهيرة في عالم الخيال العلمي، مثل فيلم "العنصر الخامس" إخراج لوك بيسون، الذي تدور أحداثه في المستقبل، حيث تسيطر مخلوقات غريبة الشكل على العالم. من أعماله : "الرجل الذي يتكلم" ١٩٨٦، و"إفريقيا الجديدة" ١٩٨٨، و"رحلة إلى الكوكب الأحمر" ١٩٩٠، و"ميراث سان ليبوفيتش" ١٩٩٧، و"هانك سبيرو في بلاد الاستعادة" ٢٠٠١. و"كش مات" ٢٠٠٢.

حصل على العديد من الجوائز عن روايات، منها جائزة تيودور المخصصة لأدب الخيال العلمي عام ١٩٩١، وجائزة التخيل للخيال العلمي عام ٢٠٠١، أما الأفلام الأخرى التي كتب لها السيناريوهات فهناك "في فجر اليوم السادس"، و"الفضائيون" الجزء الرابع تحت عنوان البعث. كما كتب الفصول الأخيرة من رواية "ميراث سان ليبوفيتش" التي لم يستكملها الكاتب والتر مين بسبب انتحاره. ويقول النقاد إن بيسون يمتلك عالماً ثرياً خصباً. وقد عُرف الكاتب بدفاعه عن موميا أبو حجال، الذي صدر الحكم بإعدامه عام ١٩٨١ عقب محاكمة طويلة، حيث رأى أن عقوبة الإعدام يجب أن تلغى، وقد نفذ الحكم بالفعل عام ٢٠٠١.

كاريل تشابيك (١٨٩٠-١٩٣٨) Carel Czapek

كاتب تشيكي. يقول عنه الدكتور طه محمود طه في مقدمة مسرحية إنسان روسوم الآلي إنه قد شاع استعمال "كلمة الإنسان الآلي" Robot منذ القرن الثامن عشر في النمسا وهنغاريا، وكانت تشير إلى أعمال السخرة في مزارع الإقطاعيين والنبلاء. وكلمة روبوت مشتقة من الفعل Robit في اللغة التشيكية وتعني العمل، وقد أصدرت ماريا تريزا (١٧١٧ - ١٧٨٠) إمبراطورة النمسا وابنها جوزيف الثاني الذي أصبح إمبراطوراً للنمسا عام ١٧٦٥ تراخيص عمل . Robot Patente تحدد ساعات العمل التي يعمل بها الأجراء في أرض اللوردات والنبلاء وأصحاب الإقطاعيات.

وأصبحت كلمة Robot شائعة في معظم اللغات بعد عام ١٩٢٣ على أثر ظهور إنسان روسوم العالمي لكاريل تشابيك وأصبحت تطلق على الآلات الميكانيكية المعقدة التركيب والتي لها من الدقة والحساسية في العمل ما يجعلها تشبه الإنسان. أو على الإنسان الذي يقوم بأعمال روتينية أو حركات ميكانيكية بحتة حتى ليخيل إلينا أنه جزء من الآلة التي يديرها، ونجد في اللغة البولندية كلمة Robotnik وتعني العامل. ويقال إن كلمة روبوت لم تكن من اختراع تشابيك نفسه ولكنها من اختراع أخيه. وهي كلمة تشيكية "تعنى العمل في النظام الإقطاعي". وتدل على البقاء الساخر في عصر الإنسان الآلي. إن البشر الآليين يبينون بجلاء الروح التدميرية

والخطر في الإنسان الذاتي الحركة الذي يصنع من الطين في التراث القديم. وبموجب ما جاء لدى موسكوفيتش فإن تشابيك اعترف أنه كان يعرف أسطورة الإنسان الذاتي الحركة وتأثر بها، وأنه رأى فيلما عرض بصورة واسعة في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٢٠ عندما كان تشابيك يكتب مسرحيته. وهذه المسرحية تصور ما يمكن أن يحدث لو تمادى البشر في تطبيق النظريات العلمية حيث نرى العالم الهندسي فايري ينجح في تركيب إنسان آلي وإنتاجه بالجملة للقيام بتصديره إلى أنحاء العالم. ولأن الإنسان هو الصانع الأول لهذه الآلة فإنه ينظر إليها كأنها آلة يمكنه التحكم فيها وتوجيهها حسب مشيئته. إلا أن هذه الكائنات الآلية المسماة ماريوس ورادیوس تحمل أسماء إنسانية وصفات بشرية كالذكاء والحنكة وجيشان العواطف تتمكن من أن تتفوق على الإنسان، وتقوم بالثورة على البشر ويمكنها القضاء عليه ثم تقوم دولة جديدة يديرها الإنسان الآلي حيث تستولي على مقاليد الحكم في جميع أنحاء العالم. وتؤسس حكومة الإنسان الآلي، ثم تقوم بتسخير الإنسان الوحيد الباقي على قيد الحياة فوق ظهر الأرض لاكتشاف أسلوب يمكن به زيادة نسل الإنسان.

أما في روايته "حرب مع السنمدر" عام ١٩٣٧ فيصور مخلوقات مثيرة للرعب ذات أجسام كريهة مقابل كائنات أخرى بريئة تدعو إلى إثارة الشفقة في القلوب. الآلات التي روج لها يكون تقدمه الزاحف رمزاً للزحف الآلي الذي لا يرحم الضغوط الاجتماعية التي يعيشها الإنسان، تستخدم هذه المخلوقات في البداية لإطلاق حب الاستطلاع وعنصر التشويق والإثارة لدى الناس ثم تشتغل كعبيد يحرمون من حقوقهم وأخيراً تثور ثائرتهم كما حدث للإنسان الآلي ويتخلصون من البشرية. وهذه الرواية المفزعة الرمزية ذات مضامين عميقة جعلت من مؤلفها تشابيك يشتهر على المستوى العالمي دفعة واحدة. أما في روايته "صناعة المطلق" عام ١٩٢٣فيتحرر "المطلق الإلهي" كناتج عرضي من الانشطار النووي مما يسبب إحساساً بالشؤم المطلق للناس الذين لم يصبهم التطور. وهناك رواية أخرى للكاتب بعنوان"كراكاتيت" عام ١٩٢٤والتي تعد إنذارا من خطر الانفجارات النووية. وذلك قبل انفجار أي قنبلة نووية بواحد وعشرين عاماً، وتظهر فيها شخصية كراكاتيت التي ابتدعها دوستويفسكي في إحدى رواياته.

أما مسرحية "لعبة الحشرات" التي كتبها مع أخيه جوزيف ففيها تتقمص الحشرات أدوار الأشخاص لعرض سلوك الجنس البشري. وقد تناولت المسرحية موضوعاً مقارباً لرواية "مزرعة الحيوانات" لجورج أورويل أيضاً قبل كتابتها بسنوات طويلة.

أحمد خالد توفيق (١٩٦٢ -)

روائي مصري، يكتب الغرائبيات، ومترجم، مولود في مدينة طنطا، تخرج في كلية الطب جامعة طنطا عام ١٩٨٥، حصل على الدكتوراه في طب المناطق الحارة عام ١٩٩٧، وترقى في وظيفته أستاذاً جامعياً بجامعة طنطا. اهتم بالخيال العلمي، والفانتازيا، ونشر العديد من الكتب والسلاسل في "المؤسسة العربية الحديثة" ابتداء من عام ١٩٩٢. من هذه السلاسل "ما وراء الطبيعة"، "سافاري"، وأيضاً "فانتازيا" التي تستكشف عوالم الأدب العالمي، خاصة

روايات الخيال العلمي، والفانتازيا، ومن هذه السلاسل أيضاً "روايات عالمية للجيب". ينشر قصصه في العديد من الصحف المصرية، ومجلات الأطفال العربية.

محمد عزيز الحبابي (١٩٢٢ - ١٩٩٣)

روائي وشاعر مغربي، ولد في مدينة فاس. تابع دراسته العليا بفرنسا حيث حصل على دبلوم المدرسة الوطنية للغات الشرقية، ودبلوم الدراسات العليا في الفلسفة عام ١٩٥٣، كما حصل على الدكتوراه في الآداب في جامعة السوربون وعندما عاد إلى بلاده عمل أستاذا جامعياً، وتولى العديد من المناصب. كتب القصة القصيرة، والسيناريو السينمائي، وأسس أول اتحاد لكتاب المغرب، وتولى رئاسة العديد من المؤسسات الثقافية. تولى رئاسة تحرير مجلات فكرية منها دراسات فلسفية وأدبية، من كتبه "الشخصانية الإسلامية" عام ١٩٦٦، و"من الحريات إلى التحرر" عام ١٩٧٢، وقد صدرت روايته "إكسير الحياة" وهي من أدب الخيال العلمي، في سلسلة روايات الهلال عام ١٩٧٤.

محمد الحديدي (١٩٢٦ -)

روائي مصري، ومترجم، مولود في بورسعيد، حصل على بكالوريوس الهندسة عام ١٩٤٨ في جامعة القاهرة، وعلى العديد من الدراسات في مختلف فروع الإدارة، عمل ضابطاً بالقوات المسلحة، كتب الرواية، وله مساهمات ملحوظة في أدب الخيال العلمي، حيث ترجم العديد من مسرحيات النوع مثل: "مشهد في الطريق" لإلمر رايس، وترجم كتاب "أثر العلم في المجتمع" لبرتراند راسل، الذي نشر مسلسلاً في مجلة الجديد عام ١٩٧٧، ومن رواياته "الجدران" ١٩٧٢، و"شبان هذه الأيام" ١٩٧٣، و"الحب رجل" ١٩٩١، أما مساهماته في إبداع الخيال العلمي فمنها: "شخص آخر في المرآة" ١٩٧٥، وهي تدور حول فكرة الفصام الشخصي: عن نقل مخ أستاذ جامعي هُشّم جسمه تماماً دون مخه إلى لاعب كرة هُشّم مخه تماماً دون جسده وصار الشخص الجديد مزيجاً بين رجلين الأول شاب والآخر تجاوز الخمسين ويجبره المجتمع أن يعيش مع والدي الشاب، وليس مع أسرة العالم، ثم يجد الشاب/الرجل نفسه في صراع بين نفسه وذاته، وتختلف ضمائر اللغة بالنسبة له، ويحس أن جسده قد تغير مع مرور الوقت، حيث يبدو التعارض الشديد بين ظاهر الإنسان وباطنه.

توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧)

مسرحي وروائي مصري، وكاتب مقال، وقاص، ولد في الإسكندرية، وتلقى تعليمه في الكتّاب وفي مدرسة دمنهور الابتدائية، ثم بمدارس الإسكندرية، ونال البكالوريا عام ١٩٢١، سافر إلى باريس عام ١٩٢٥ بعد حصوله على ليسانس الحقوق، وعقب عودته عين وكيلاً للنائب العام في الأرياف، واتجه إلى كتابة الرواية والمسرحية، فنشر روايته "عودة الروح" عام ١٩٣٣ وهو العام نفسه الذي نشر فيه مسرحيته "أهل الكهف". ومن رواياته أيضاً: "يوميات نائب في الأرياف" ١٩٣٧، و"عصفور من الشرق" ١٩٣٨، أما في المسرح فله إنتاج ضخم ومتنوع جعل منه الكاتب المسرحي الأول في الأدب العربي الحديث والمعاصر. وفي مجال الخيال العلمي

كتب مسرحيات تنتمي إلى الفانتازيا مثل مسرحيته "لو عرف الشباب". التي نشرها في مجموعة مسرحياته "مسرح المجتمع" عام ١٩٥٠، وهي تدور حول طبيب مصري يتوصل في أبحاثه إلى أن التركيب الآدمي يمكن تجديد خلاياه فلا ينال منه الزمن ولا تصيبه الشيخوخة. ومن مسرحياته في أدب الخيال العلمي: "تقرير قمري". و"رحلة إلى الغد" ١٩٥٧ وهي تدور حول اثنين محكوم عليهما بالإعدام. يسافران إلى الفضاء في رحلة علمية ويعودان إلى الأرض بعد ٣٠٩ عاماً ليريا الأرض وقد تغيرت تماماً. وأن حرباً ذرية قد انفجرت وصار على أهل الأرض تحقيق أحلامهم لتدبير الغذاء، كما أن أهل الأرض قد نجحوا في اختصار الأزمنة.

جاردنر دوزواس (١٩٤٧ -) Gardner Dozois

روائي أمريكي. يكتب قصص الخيال العلمي. عمل محرراً في مجلة عظيموف "الخيال العلمي" بين عامي (١٩٨٤- ٢٠٠٤)، حاز على أكثر من جائزة عن أعماله. يكتب الروايات والقصص القصيرة.

في مجال الخيال العلمي، نشر روايته الأولى "نوع خاص من الصياح"، و"سلاسل البحر" ١٩٧١، و"آلات الحب" ١٩٧٢، و"الكابوس الأزرق" ١٩٧٧، و"الرجل المرئي" مجموعة قصص، "غرباء" ١٩٧٨، و"مسافر في الأرض القديمة" ١٩٨٣، ونال جائزة بومبيلا عن روايته "صانع السلام" ١٩٨٣ التي تحولت إلى فيلم وهي عبارة عن محاولة أحد رجال يوغسلافيا تفجير شارع في نيويورك، حاملاً قنبلة أتى بها من حرب البوسنة، ثم نشر رواية "طفل الصباح" التي نالت الجائزة نفسها عام ١٩٨٤، ثم "رقص رقيق عبر الأزمنة" (قصص) عام ١٩٩٢، و"فارس الأشباح والظلال" ١٩٩٩، و"عندما تأتي الأيام" ٢٠٠٥. و"ثنائي الظلال" ٢٠٠٥، كما قام باختيار مجموعات من قصص الخيال العلمي منها "حرب المستقبل" ١٩٩٩، و"أطفال جاليليو" ٢٠٠٥، وأشرف على اصدار سلسلة ضخمة من الكتب تحمل اسم "أحسن سنوات الخيال العلمي" منذ عام ١٩٨٤ وحتى الآن.

فيليب ديك (١٩٢٨- ١٩٨٢) Philip K.Dick

روائي أمريكي يكتب رواية الفانتازيا، ورواية الخيال العلمي، مولود في شيكاغو، ودرس في جامعة كاليفورنيا، كما عمل في محطة إذاعة، واتجه لنشر روايات الخيال العلمي بعد عام ١٩٥٥، وبنشر روايته "يانصيب الشمس"، و"يد الظلام"، أسس لنفسه عالماً من الخيال العلمي البالغ الأهمية في الولايات المتحدة، وذلك بعد أن نشر العديد من القصص القصيرة، ومن بين أهم رواياته: "خارج الزمن" ١٩٥٩، و"الرجل في القلعة العالية" ١٩٦٢التي حصلت على جائزة هوجو، ثم "اتبعوا دموعي"، و"قال رجل الشرطة" ١٩٧٤، و"ثلاثية فالس" ١٩٨١. تم تحويل العديد من رواياته إلى أفلام بالغة الأهمية، من خلال موضوعاتها غير المألوفة، مثل "الشفرة المزحلقة" ١٩٨٢، و"الاسترجاع الكلي" ١٩٩٠، و"تقرير الأقلية" الذي أخرجه سبيلبرج عام ٢٠٠٢؛ ففي رواية "الاسترجاع الكلي" نرى المستقبل القريب حيث يعمل كثيرون في استخراج المعادن أو السباحة في المريخ وتحفل الأرض بالزحام والصخب نتيجة خدمة تغيير الذاكرة بحيث يعيش الإنسان وقد صارت له ذاكرة أخرى، يحاول شخص أن يتذكر ما بدا له أنه

خبرة مرعبة سابقة له في المريخ. فيلجأ للبرنامج المذكور ليصبح مخبراً سرياً لكن بعض المسئولين الكبار يطاردونه من وإلى المريخ بهدف قتله. حيث يكتشف أنه كان ثائراً سابقاً عليه الآن قيادة ثورة للتخلص من حاكمه المستبد، وإطلاق الهواء في جو الكوكب. الطريف أن كل ما يحدث ممكن تفسيره كجزء من برنامج رحلة الاسترجاع أو تفسيره كأحداث واقعية مر بها بدأت بتمرد على البرنامج ككل ورؤية مستقبلية فائقة العنف كثيفة التفاصيل.

ماري داريا راسل (١٩٥٠ -) Mary Daria Russell

روائية أمريكية، مولودة في شيكاغو، كان والداها يعملان في الجيش؛ أبوها رقيب، وأمها ممرضة بحرية. اهتمت بروايات الخيال العلمي خاصة حول القادمين من الفضاء، ولها روايات خارج أدب الخيال العلمي، مثل روايتها "خيط الخير" حول المقاومة في ايطاليا أثناء الحرب العالمية الثانية، من خلال معسكر اعتقال نازي في أوربا. تعيش في كليفلاند بولاية أوهايو، نشرت روايتها الأولى "طائر الباشو" عام ١٩٩٦، ثم "أبناء الله" عام ١٩٩٨، أما روايتها "خيط الخير" فهي منشورة عام ٢٠٠٥. حصلت على العديد من الجوائز، خاصة في مجال الخيال العلمي؛ مثل جائزة جمعية الخيال العلمي البريطاني، وجائزة آرثر كلارك.

إلمر رايس Elmer Rice

روائي أمريكي، نشر مسرحية "الآلة الحاسبة" عام ١٩٢٣، وهي المسرحية الوحيدة ضمن مسرحيات قليلة كتبها يمكن أن نضمها تجاوزاً إلى أدب النوع. وإذا كان تشابيك قد قدم لنا الروبوت، فإن الآلة الحاسبة أقرب إلى الإنسان منها إلى الروبوت؛ فالسيد صفر هو أحد ذوي الياقات البيضاء الذين حبسوا أنفسهم داخل المكاتب والمحابر والدفاتر. وهو أسير العادات والشائعات المتناثرة ووسائل الترفية السقيمة. لقد قضى الرجل قرابة ربع قرن في خدمة صاحب العمل الذي يعمل لديه. يأمل في الحصول على علاوة جديدة بعد هذه السنوات الطويلة من الإخلاص والتفاني. إلا أن صاحب العمل يرى أن الآلات الحاسبة أفضل من عشرات الموظفين الذين يعملون لديه، فيحاول أن يجلب مجموعة أخرى من هذه الآلات كي يقوم بإحلالها مكان السيد صفر وزملائه تمهيداً لفصلهم من الخدمة.

من بين هؤلاء الموظفين الآنسة ديزي التي تُبادل السيد صفر حباً، وتبدو سعيدة راضيه وهي ترى حبيبها يحتفظ بمكانه في العمل بدلاً من أن يتم طرده، لقد وجد سعادته في العمل على آلة حاسبة بعد أن كان مجرد آلة حاسبة.

وحظ الخيال العلمي في هذه المسرحية ضعيف للغاية وقد استخدمه رايس كي يبين العلاقة بين الخير والشر، وبين تناقضات التطور الذي عاشه الإنسان في العشرينيات من هذا القرن، لذا فإن بعض النقاد وضعوا هذه المسرحية ضمن مدرسة المسرح التعبيري الذي يهتم "بالفرق بين تفسير الشخصية من الناحية الموضوعية والذاتية. فإذا كانت التعبيرية هي الرواية الموضوعية كما يجب أن تكون عليه كل الملاحظة الدقيقة فإنها الإسقاط الذاتي.

أما الدكتورة فاطمة موسى فتقول في مقدمة المسرحية التي ترجمتها عام ١٩٦٦: "وتنبأ المشرفون على رابطة المسرح بأن "الآلة الحاسبة" ستضع أساس المسرح التعبيري في أمريكا".

ومثل هذه التقسيمات يمكن أن توضح النظرة التي كان ينظر بها النقاد إلى الخيال العلمي. فرغم أن موضوع المسرحية هو أحد التيمات الهامة التي تناولها أدب النوع فإن النقاد تناولوه من جانب مختلف تماماً. ذلك لأن أدب النوع في تلك الحقبة كان أدباً هامشياً ليس من بين فرسانه مَن يدافعون عن أهميته وجودته.

فيتشسلاف ريبكوف (١٩٥٤ -) Vya Cheslav Rybakov

روائي روسي، مولود في لينتجراد. تخصص في كتابة قصص الخيال العلمي، نشر روايته الأولى عام ١٩٧٩، وهو أيضاً مستشرق، ومهتم بدراسة البيروقراطية الصينية، حصل على العديد من الجوائز عن رواياته، مثل جائزة عن روايته "ميراث في البرج" ١٩٩٠، و"مقتل إيفان إليتش" ١٩٩٧، وفي عام ٢٠٠٣ نشر روايته "العام الأول في موسكو" حول كيف صارت روسيا بلداً فقيراً، حكمها الثاليون في العهد الأخير للاتحاد السوفيتي، واتسمت بالشمولية، فانهار النظام الحكومي، وعاش على مساعدات من الغرب، وكيف قام عالم جديد على الأطلال القديمة، وقد رأى أن الحضارة هي التي سوف تنقذ العالم من محنته، وأن العلم هو الأمل الوحيد لإعادة روسيا إلى صف الدول المتقدمة.

كما قام الكاتب بإصدار سلسلة من الكتب مع صديقه هولم فان زيشيلك باسم "لا يوجد شعب رديء" وهي سلسلة حول العلوم الإنسانية الحديثة في أوروبا.

بيرسي زوالفسكي (١٨٦٣- ١٩٢٠) Jerzy Zulaweski

روائي بولندي، قدم ثلاثية القمر وهي على التوالي: "في أجواء فضائية" عام ١٩٠٣، و"الفائز" عام ١٩١٠، و"الأرض القديمة" عام ١٩١١.

في الرواية الأولى تناول قصة إحدى البعثات المسافرة من الأرض إلى القمر. إنها رحلة تختلف، لأن أبطالها لن يعودوا إلى الأرض، أما الرواية الثانية فإن محاولة السفر نحو القمر تتكرر، ويرحل إلى هناك رجل بعد مئات الأعوام. ويطلق على نفسه صفة "مخلص البشرية". وفي الرواية الثالثة يأتي ببعض سكان القمر إلى الأرض في غزو يقابل غزو الأرضيين للقمر.

نيك ساجان (١٩٧٠ -) Nick Sagan

روائي أمريكي، يكتب الخيال العلمي، هو ابن للعالم الفضائي المعروف كارل ساجان. كما أنه كاتب سيناريو، مولود في بوسطن. أمه هي الفنانة والكاتبة ليندا سالزمان، حصل على البكالوريوس من جامعة كاليفورنيا، نشر روايته الأولى "العاقل المتوحش" عام ٢٠٠٣، ثم "مولود في عدن" ٢٠٠٤، ثم "حر دائما" ٢٠٠٦، وفي العام نفسه نشر مجموعته القصصية "شايات وحنان". أما السيناريوهات التي كتبها فمنها "رحلة إلى النجوم" عام ١٩٩٩، وقد كتب حلقات من هذا المسلسل، ثم كتب "كابتن سيمان وقرود الفضاء" ١٩٩٦، كما كتب السيناريو لبعض ألعاب الفيديو، مثل "مستعمرتنا" عام ٢٠٠٥.

باميلا سارجنت (١٩٤٨ -) Pamela Sargent

روائية أمريكية. تكتب قصص الخيال العلمي. حصلت على جائزة نـوبلا للخيـال العلمي، وجائزة المرأة للخيال العلمي، درست الفلسفة، كتبت العديد من المقالات والدراسات واشتهرت من خلال "ثلاثية المريخ"، لها العديد من المختارات في مجال الخيال العلمي، وكتبت سلسلة من روايات "رحلة إلى الفضاء" تحولت إلى مسلسلات تليفزيونية شهيرة، لها عديد من الروايات منها "حياة استعمارية" ١٩٧٦، و"نجمة المفاجأة" ١٩٧٩. و"الفضاء الذهبي" ١٩٨٢، و"سلم مخلوقات الفضاء" ١٩٨٣، و"بذور الأرض" ١٩٨٣، و"عقل البيت" ١٩٨٤، و"عين المجرة" ١٩٨٦، و"فينوس الخيال" ١٩٨٨، و"ابنٌ من الفضاء" ١٩٨٨، و"امتطاء الريح" ١٩٩٨. و"ابن فينوس" ٢٠٠١، ومن أشهر مختاراتها: "أفضل ما كتبت باميلا سارجنت" ١٩٨٧، و"نساء العجائب" ١٩٧٥، و"القراءة الساحرة" ٢٠٠٤.

يوسف السباعي (١٩١٧ - ١٩٧٨)

روائي مصري، مولود في القاهرة لأب أديب ومترجم كبير، تخرج في الكلية الحربية عام ١٩٣٧، وعين ضابطاً بسلاح الفرسان، ثم اتجه لكتابة القصة القصيرة في عام ١٩٤٦، ثم الرواية، أنشأ نادي القصة، وتولى رئاسة العديد من المؤسسات الصحفية، منها دار الهلال، والأهرام، وعين وزيراً للثقافة عام ١٩٧٣، ثم وزيراً للثقافة والإعلام ١٩٧٥، اغتيل في قبرص. من أشهر رواياته: "أرض النفاق" ١٩٤٩، وهي رواية فانتازية اجتماعية، ثم "إني راحلة" ١٩٥٠، "بين الأطلال" ١٩٥٢، "السقا مات" ١٩٥٢، "رد قلبي" ١٩٥٤، "نادية" ١٩٦٠، "نحن لا نزرع الشوك" ١٩٦٨. اهتم بالفانتازيا في العديد من قصصه القصيرة الأولى، أما روايته "لست وحدك" ١٩٧٠، فهي تنتمي إلى أدب الخيال العلمي، التي تدور حول رحلة إلى الفضاء يقوم بها ستة أشخاص، منهم الصحفي، والمذيعة، وطاقم سفينة الفضاء.. وفي الفضاء تنفصل المركبة الفضائية، ويحاول طاقمها السيطرة على سكان الكوكب الذي نزلوا فيه، ويسهب الكاتب في وصف الكوكب، وسبل الحياة عليه. وفيما بعد ينجح طاقم المركبة في إصلاحها، والعودة مرة أخرى إلى الأرض.

نورمان سبينراد (١٩٤٠ -) Norman Spinrad

روائي أمريكي، من أبرز كتاب رواية الخيال العلمي. ولد في نيويورك، تخرج في مدرسة برونكس العلمية ١٩٥٧، حصل على بكالوريوس العلوم ثم اتجه للحياة في سان فرانسسكو ثم لوس أنجليس وهو يعيش في باريس. هو رئيس اتحاد كتاب الخيال العلمي الأمريكي، اعتمدت شهرته على القصص القصيرة، صدر كتابه الأول "عميل الفوضى" ١٩٦٠ ثم "سكان سولاريس" ١٩٦٦ و"رجال في الأدغال" ١٩٦٧ و"الحلم الذهبي" ١٩٧٢ و"العبور خلال الشعلة" ١٩٧٨ و"عالم البين بين" ١٩٧٩ و"أغنيات من النجوم" ١٩٨٠ و"لعبة العقل" ١٩٨٠ و"قصة القبطان" ١٩٨٣ و"أبناء الثروة" ١٩٨٥ و"أبطال صغار" ١٩٨٧ و"ربيع روس" ١٩٨١ و"الصورة الحادية عشرة" ١٩٩٤ و"بيت الصيف الأخضر" ١٩٩٩ و"يمشي بيننا" ٢٠٠٣ و"مكسيكا" ٢٠٠٥. وله مجموعات ومختارات مثل "أمريكا الأخرى" ١٩٨٨، ومن أهم أعماله: "بناة المريخ"، و"معركة

النجوم"، و"غروب كوكب الأرض"، و"سباق السادة"، و"إمبراطورية الألف عام"، و"انتصار الإرادة"، و"العالم غداً". نجح في أن يصدم القارئ بكتاباته المليئة بالسخرية، كما اهتم في أعماله بمسألة مصاصي الدماء الجدد، والخلود، وتأثير وسائل الإعلام على المجتمع المعاصر. فاز عام ١٩٧٤ بجائزة "أبوللو" عن روايته "الحلم الحديدي"، وهي جائزة تمنح لأدب الخيال العلمي المتميز. وهذا الاسم (الحلم الحديدي) هو اسم الترجمة الفرنسية لرواية "سيد سفستيكا" وفيه يتحدث من خلال إطار خيالي علمي عن المواطن النمساوي "أدولف هتلر" الذي ولد في العشرين من إبريل ١٨٨٩ والذي هاجر إلى ألمانيا، والتحق بالقوات المسلحة إبان الحرب العالمية الأولى، وعندما انتهت الحرب رجع إلى النمسا، وتأهب للهجرة إلى الولايات المتحدة حيث وصل إلى نيويورك عام ١٩١٩وهناك عاش حياة مزدوجة كفنان يعرض لوحاته على الأرصفة، وأيضاً كمترجم يعمل في قرية جينويتش. كما عمل رساماً في مجلات الخيال العلمي. وفي عام ١٩٣٥راح يجرب لغته الإنجليزية كي يصبح أديباً، وما لبث أن أصبح شهيراً لدرجة أنه حصل على جائزة هوجو عام ١٩٥٣ وألف روايات كثيرة منها : "سيد سفستيكا"، و"أمر السادة"، و"مملكة الألف عام". ومن الواضح أن سبينراد يخلط بين تجربته الذاتية لدرجة أنه في الفصل الأول من الرواية يتحدث كأن هتلر هو مؤلف هذه الرواية ويروح يقدمه كأنه كاتب لابد من التعريف به. فقد مات هذا الكاتب عام ١٩٥٥، بعد أن انتهى من كتابة رواية "سيد سفستيكا".

وفي عام ١٩٩٠ نشر سبينراد روايته "وقائع عمر الطوفان" التي تخيل فيها الولايات المتحدة قد أصابها الفقر والإملاق. أما أشهر أعماله، فهي رواية "جاك بارون والخلود"، حيث ابتدع مستقبلاً قريباً للغاية منا، عالما تتعدد فيه وسائل الإعلام، هناك صحفي أصبح نجماً وهو يدافع في برامجه عن الضعفاء والمقهورين، ولكن هل يحس أحد بهؤلاء وسط هذا الزخم من الدعاية والإعلام، وقد أصبحت هذه الرواية نموذجاً يحتذى به في عالم الخيال العلمي، خاصة التي تناقش موضوع الإعلام المعاصر. فقد جاء هذا الإعلام بدور معاكس أثناء حرب فيتنام وصنع ثقافة مضادة، في حين اهتم بالحرية الجنسية والسياسة العالمية، ويقول الكاتب - في لقاء مع مجلة لونوفيل أوبزيرفاتور - ٩ أغسطس١٩٩٠ : "إن الصعوبة لم تكن في بداية جاك بارون ولكني لحسن الحظ كنت دائماً أود أن أعالج المستقبل بعيداً عن المجتمعات البالغة التطور، نحن الآن يمكننا عبور الكواكب، ولكننا لا نعبر الإنسان بنفس السرعة".

وعن حرية الجنس تكلم سبينراد في كتابه "طفل الثروة" عن هذه الحرية التي نقلها الإنسان معه إلى الكواكب الأخرى، وينحصر عالم الكاتب في الهلوسة التي أصابت البشر في العصر الحديث. فهناك فيضان من الوساوس والمعلومات والهذيان والتفاصيل المتعلقة بالإباحية، ويرى سبينراد أن أمريكا بمثابة خيال علمي.

تشارلز ستروس (١٩٦٤ -) Charles Stross

روائي بريطاني، يكتب روايات الخيال العلمي، وروايات الرعب، وهو من الكتاب الذين وضعوا سمات جديدة في الخيال العلمي، ومن هذا الجيل ليز ويليامز، وكين ماكلويد، وبروس سترلنج. بدأت علاقته بالكتابة، بنشر قصته القصيرة "الأولاد" عام ١٩٨٧ في إحدى المجلات،

أما روايته الأولى فقد نشرت عام ٢٠٠٣ بعنوان "سماء وحيدة" وفي العام الأسبق كان قد نشر مجموعة قصصية رشحت للحصول على جائزة هوجو، كان قد عجز عن نشر الكثير من الروايات مثل: "القرد المبرقش" عام ١٩٩٣ وفي عام ١٩٩٦ نشر كتاباً غير إبداعي بعنوان "مفكرة المهندس"، ومن أعماله الأخرى الروائية "المنزل الزجاجي" عام ٢٠٠٦، ثم "فجوة في الصاروخ" ٢٠٠٧، ومن سلاسل الكتب التي نشرها "الشمس الحديدية المشرقة" ٢٠٠٤، كما أن له سلسلة من الروايات تحمل اسم "أمراء التجارة" نشر فيها روايات مثل: "تجارة الأسرة" ٢٠٠٤، "الأسرة المختفية" ٢٠٠٥.

روبرت سوير (١٩٦٠ -) Robert J. Sawyer

روائي كندي، يكتب في الخيال العلمي، مولود في أوتاوا ، وتربى في تورنتو، وعاش في أونتاريو، وفي مدن عديدة، تخرج في جامعة ريرسون بتورنتو، ونال دراسته في فن الراديو والتليفزيون عام ١٩٨٢، درس الخيال العلمي، وكتب روايات النوع، التي نال عنها أكثر من ثمانية وثلاثين جائزة أدبية، منها جائزة نتويلا عام ٢٠٠٣ عن روايته "التعبير النهائي"، وجائزة هوجو عن روايته "أشباه الإنسان"، وهو الجزء الأول من ثلاثية أدبية، وأيضاً العديد من الجوائز، نشرت أعماله القصيرة في العديد من مجلات الخيال العلمي، وفي المختارات، وقد عرف بأسلوبه الواضح في "الصوف الذهبي" ١٩٩٠، ثم جاءت ثلاثيته التي تضم: "الروائي البعيد"، و"صائد الحفرات" ١٩٩٢، و"أجبني" ١٩٩٤، ثم نشر روايته "نهاية الزمن" عام ١٩٩٤، و"التعبير النهائي" عام ١٩٩٥، و"فضائي غير قانوني" ١٩٩٧، و"صناعة آدمية" ١٩٩٨، و"الرب الحسابي" ٢٠٠٠، و"إنساني" ٢٠٠٣، و"صلة" ٢٠٠٤، و"فصل المخ" ٢٠٠٥، و"كرة العودة" ٢٠٠٧.

نهاد شريف (١٩٣٠ -)

ولد بمدينة الإسكندرية، حصل على ليسانس الآداب، قسم تاريخ في جامعة القاهرة، عمل في الإصلاح الزراعي، ثم في المجلس الأعلى للثقافة، ومديراً عاماً للمسابقات بالمجلس، حصل على جائزة الرواية الأولى عام ١٩٦٩، وعلى ثلاث جوائز قصصية عام ١٩٧٠، من نادي القصة، ميدالية يوسف السباعي الذهبية، يعتبر أول كاتب عربي يتخصص في أدب الخيال العلمي، وهو الوحيد الذي أخلص لهذا النوع من الأدب، له كتابات ودراسات منها: "سينما الخيال العلمي"، "توماس إديسون"، "تأملات في الثقافة والعلم". تحولت روايته "قاهر الزمن" (دار الهلال ١٩٧٢) إلى فيلم من إخراج كمال الشيخ ١٩٨٧، وله أيضًا: "رقم ٤ يأمركم"، قصص، أخبار اليوم ١٩٧٤، "سكان العالم الثاني"، رواية، الكاتب ١٩٧٦، "الماسات الزيتونية"، قصص، دار المعارف ١٩٧٩، "الذي تحدى الإعصار"، قصص، أخبار اليوم، "أنا وكائنات الفضاء"، قصص، أخبار اليوم، "الشيء"، رواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، "أحزان السيد مكرر"، مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، "بالإجماع" قصص، "نداء لولو السري"، قصص.. وغيرها.

ورواية "قاهر الزمن" بها أكثر من جانب من جوانب الخيال العلمي؛ فنحن أمام ما يسمى بفكرة السبات الطويل، وأمام آلة الزمن التي ابتدعها هـ. ج. ويلز. وقد رأى الدكتور حليم صبرون أن السبات الطويل سوف يمكّن أبطاله بل والبشرية من عبور أزمنة مختلفة بعد حفظه في أجهزة تسمى "حليم رقم..." وهذه الأجهزة تتطور تبعاً للزمن وتبعاً للهدف المنشود منها.

والفكرة تبدأ من إحساس الدكتور حليم أننا قادمون إلى عصر مليء بالمستويات والأعباء والأعمال الدقيقة المضنية. وهروباً من معاناة هذا العصر فإن السبات الطويل يمكن أن يحل كثيرًا من المشاكل التي نعانيها في عصرنا؛ سوف يتغير أسلوب كافة المخلوقات الحية في الحياة وخاصة البشر. سيتغير الطب، والتعليم، والعواطف، وطرق البحث والاكتشاف، وطرق الحرب، والسفر الملاحي في الكون، بل وحتى عمر الإنسان نفسه وكيفية حياته.

ومن مزايا عصر حليم اليوتوبي أن عمر البشر سيكون متوسطه حوالي مائة وخمسين عاماً، وأن التعليم سيتغير شكله التقليدي المعروف حالياً فالتعلم سيتم تلقينه الدروس بواسطة موجات أو ذبذبات لاسلكية معقدة تخاطب العقل الباطن وتشحنه بمواد الدراسة والمعلومات الحديثة، وذلك أثناء السبات بداخل الأجهزة المبرد، وسوف تلغى الامتحانات وسيتم تعليم الإنسان في أربع سنوات فقط من حياته كي ينال شهادة الدكتوراه، وسوف تختفي معالم الطفولة التقليدية وستتغير أشياء كثيرة مثل أساليب التأريخ وبعض العلوم الطبيعية. الطريف أن نهاد شريف الذي شغف بعالم الفضاء وكائنات العالم الآخر لم يتحدث كثيراً عن شكل العلاقة بين سكان الأرض وسكان الفضاء إلا من خلال تصوره أن عصر حليم يمكنه أن يستخدم آلات التبريد حينما يأتي غزو الفضاء على الأرض لكن ليس مطالباً من نهاد شريف أن يغوص بتعمق داخل يوتوبياه ولعل تلك الإغفاءة الطويلة التي انتابت كامل هي حلم رائع مصور ليوتوبيا دكتور حليم صبرون في المستقبل، بالضبط في عام ٢٠٥١، أي بعد مائة عام من أحداث الرواية.

في هذه اليوتوبيا نرى القاهرة ذات الخمسة وعشرين مليون نسمة: المباني الزجاجية الشفافة والسحابة الصناعية في لون البنفسج، الواقية من عواصف الجو وتقلباته. وبواسطة الأنوار الفوسفورية التي تلف كل الشوارع وكل ميدان وكل بناء أصبحت القاهرة عاصمة العالم لأن عالم حليم بدا منها منذ سنوات. واللغة العربية تسود العالم. وأسلوب المعيشة يختلف في المدينة؛ فهناك وسائل مواصلات جديدة، والتاكسيات تسير بسرعة الصوت، والسفر بين الكواكب يتم بصواريخ كونية تنطلق بسرعة تبلغ نصف سرعة الضوء.

تدور الرواية حول الطبيب المصرى حليم صبرون الذي يحاول أن يتغلب على الزمن. بأن يخترع جهازا أسماه باسمه وأعطاه أرقاما متباينة من واحد حتى رقم ٢٠ حسب أهمية كل رقم منهم. فلكل منها كفاءة عمل؛ فالجهاز المسمى حليم رقم ٢٠ بلا شك أكثر كفاءة من حليم رقم ١٢. حليم هذا يقيم في فيلا في أحضان جبل قريباً من مرصد حلوان حيث كان الصحفي الذي يتفرغ لمدة عام لتأليف كتاب عن بعض الظواهر الفلكية، وهو يحاول استقطاب "كامل" إلى فيلته كي يقوم بتأريخ أبحاثه لأن ابنة أخيه زين قد تعبت من ممارسة التأريخ والكتابة، ويبدو كامل شغوفا بهذا العالم؛ فالدكتور يقوم بتجارب غريبة غامضة. هي كما قلنا تجميد أجسام البشر والحيوانات وهو يهدف من وراء ذلك إلى المشاركة في صنع المستقبل بنفس الصورة التي يريدها الإنسان.

جاك شوكر (١٩٤٤ ـ ٢٠٠٥) Jack Chocker

روائي أمريكي، يكتب قصص الخيال العلمي، ولد في بالتيمور، ودرس في جامعة تادسون، عمل في البداية في النقد المدرسي الصحفي، حصل على شهادة في التاريخ من جامعة جون هوبكنز، كما درس في العديد من المعاهد، واهتم بالخيال العلمي، والتكنولوجيا، وقد أسس مع اثنين من زملائه جمعية بالتيمور للخيال العلمي، نشر روايته الأولى ضمن "سلسلة مميزات الروح" ١٩٧٧ باسم "منتصف الليل في مميزات الروح"، وهذه السلسلة تضم سبع روايات، منها "عودة ناثان برازيل" ١٩٨٠، و"البحر مليء بالنجوم" ١٩٩٩، وله سلسلة أخرى معروفة باسم "الوردات الماسية الأربعة"، وه كتب منها "ثعبان في العشب" ١٩٨١، "تنين في الباب" ١٩٨٢، "النمر من ذيله" ١٩٨٣، وتبلغ عدد سلاسل كتبه قرابة خمس عشرة سلسلة بما يعني غزارة إنتاجه، ومن هذه الكتب "صندوق كاسبر" ٢٠٠٣. أصابته صدمة قلبية في سبتمبر ٢٠٠٣ أثناء إعصار إيزابيل، ثم تكررت أكثر من مرة حتى قضت عليه.

جون شيرلي (١٩٥٣ -) John Shirley

روائي أمريكي، يكتب روايات الخيال العلمي، وقصص الرعب، والقصص القصيرة، والسيناريو السينمائي، والتليفزيوني، مولود في هيوستن بتكساس، وتربى في بورتلاند، مارس الغناء في بداية حياته، ثم انتقل بين نيويورك وباريس، وفي الثمانينيات انضم إلى الفريق الغنائي سان فرانسيسكو، كتب السيناريو لفيلم "الغُراب"، كما كتب السيناريو لفيلم الخيال العلمي "الفضاء العميق تسعة"، وغيرها من الأفلام التي تنتمي إلى الخيال العلمي، والرعب، نشر روايته الأولى "بين الأمريكيين" عام ١٩٧٩، ثم "دراكيولا عاشقاً" ١٩٧٩، و"الغرفة" ١٩٨١، "خلايا" ١٩٨٢، وسلسلة من الروايات تحمل أغنية اسمها شباب، وهي ثلاثة تعرف أيضاً باسم "الغروب"، وتضم: "الغروب" ١٩٨٥، و"غروب كورونا" ١٩٩٠. وله أيضاً رواية "انتظار الظلام" ١٩٨٨، ورواية قصيرة عام ٢٠٠٠ باسم "شياطين"، و"منظر من الجحيم" ٢٠٠١، و"قمر العنكبوت" ٢٠٠٢ و"توفتانين" ٢٠٠٤، التي تحولت إلى فيلم شهير، ثم "باتمان الأبيض الميت" التي تحولت إلى فيلم "باتمان بيد". أما أبرز مجموعاته القصصية فمنها: "أسود جديد" ١٩٩٣، "الفراشات السوداء" ١٩٩٨، "انقسام الظلام" ٢٠٠١، وقد فاز بجائزة القصة القصيرة عن مجموعته "الفراشات السوداء".

ماري شيللي (١٧٩٧ — ١٨٥١) Mary Shelly

ولدت في انجلترا لوالدين متحررين. فكان أبوها واسمه ويليام جودون، فيلسوفاً سياسياً ذا سمعة سيئة في عصره ومعروفاً بمعتقداته الثورية المتطرفة. وكانت أمها رائدة للحركة النسائية في زمانها. وبعد ميلاد ماري بعشرة أيام توفيت أمها مما أحزن أباها فتحجر قلبه من ناحيتها إذ اعتبرها مسئولة عما ألم بزوجته. وطفولة ماري كانت في مجملها بائسة لما لاقته على أيدي أبيها، فانتحت جانباً عن أهلها وقضت أيامها في عزلة، يداعبها حلم لذيذ بأنها ملاقية السعادة لا محالة مع شخص تحبه. وكان لها ما حلمت، إذ التقت بالشاعر الرومانسي شيللي

وكان من تلامذة والدها النجباء وقتئذ فأحبته وفرت معه إلى سويسرا حيث التقيا بشاعر رومانسي آخر هو جورج بايرون".

وليست رواية "فرانكشتين" هي الوحيدة من أدب النوع لماري شيللي، فهناك رواية أخرى تحت عنوان "ماتيلدا" ١٨٢٢، ورواية "الإنسان الأخير" ١٩٢٦.

والفكرة التي صورتها ماري شيللي هي أقرب إلى أفكار الخيال العلمي فهي في محتواها العام لاتزال فكرة جذابة حول تغيير العقل والعالم أو إعادة خلق البشر، ولكن الفكرة الفانتازية عند المخلوق الذي صنعه البارون فرانكشتين لا تتمثل فقط في إعادة خلقه لشخص جديد يثير الرعب فيمن حوله ويتحول إلى شخص إجرامي وإنما لأن هذا المخلوق هو عبارة عن تجميع آدمي قام به فرانكشتين من بقايا آدمية عديدة لإعادة خلق الإنسان من كائنات ميتة. وبعد أن قام البارون بتجميع هذه الحثالات الآدمية طلب من أحد القتلة المأجورين أن يأتيه بجسد شخص مات لتوه، فيقوم هذا المأجور بقتل فتاة بريئة ويأتي بها إليه ليفوز بالأجر. وفي المعمل يقوم البارون بنزع قلب الفتاة الذي توقف عن النبض منذ دقائق لا أكثر، فيضع صمامات القلب في محاليل كيميائية ويقوم بتوصيله بضغط هوائي، وبعد فترة يلاحظ أن القلب ينبض، وعندما تعرف الشرطة ما حدث تهاجم منزل البارون الذي يهرب مع مساعده هانز، ويعود إلى بلدته الأصلية التي كان لا يود العودة إليها إلا مع الضرورة القصوى، وظل هناك يتوق للعودة إلى منزله الواقع في أطراف المدينة. وعندما يعود يستكمل إجراء تجاربه وينجح في ضخ مياه الحياة في قلبه وشرايينه وبعد أيام بدأت أقدام المخلوق العملاق تدب فوق الأرض وبدأ يتناول الطعام والشراب. لم يكن مخلوقاً عادياً بل وحشاً عملاقاً في إمكانه أن يقتل أكثر من شخص بقوته الفولاذية.

وعندما أطلقت الشرطة عليه النار وقع في الجليد، واستطاع البارون إنقاذه مرة أخرى. لقد أحب الحياة وعليه أن يعود إليها مرة أخرى، ولكن الرصاصة أصابت مخه ولن يكون كامل التعقل مثلما كان في المرة السابقة، فها هو قد غدا مخلوقاً بلا عقل.

يفكر البارون في السيطرة على عقل مخلوقه من خلال التنويم المغناطيسي فيلجأ إلى أحد المنومين في المدينة ويتفق معه على السيطرة عليه إلا أن هذا الرجل يدفع العملاق إلى الأعمال الإجرامية المرعبة ليقتل ويسرق، وعندما يعرف البارون ذلك يقتل المنوم. ثم يفاجأ أن وحشه الضخم يسعى للسيطرة على نفسه فيصبح جسداً شامخاً بلا عقل ويقوم بتحطيم كل شيء أمامه حتى تأتي الحرائق يوماً على البارون وقصره ومخلوقه.

ولاشك أن فرانكشتين قد غامر في ميادين معرفية تستطيع أن تقوده نحو حتفه. والفرق بين فرانكشتين وبروميثيوس المبدع أن الأول "ينجح انطلاقاً من الكيمياء الفرد سلطوية والكيمياء الحديثة في تحقيق حلم قديم، حلم خلق الحياة، فيما تظل صورة الخالق مجرد واحدة من موضوعات هذه الرواية. وما هو أكثر دلالة، من وجهة نظرنا نحن — هنا — هي الدراسة التي تقوم بها ماري شيللي للعلاقات بين فرانكشتين ومخلوقه، ذلك أنها تصور حال رجال العلم العصري مع التكنولوجيا، وتُفهمنا شيللي جيداً أن الكاتب المرعب لو أصبح سيئاً فإن المسئولية تعود على فرانكشتين وحده".. و"ترى ماري شيللي أن طموح الخلق يقود فرانكشتين إلى التخلي عن واجباته الاجتماعية، فهو يقطع كل صلة بأهله وأصدقائه، وتقدم لنا صورة رجل العلم الذي يستغرقه عمله كلية لدرجة أن يصبح كائناً وحيداً وغريباً عن كل ما يحيط به".

ويمكن أن نؤكد أن القارئ قد وجد تعاطفاً مع شخصية فرانكشتين مثلما يتعاطف مع مخلوقه التعس الذي لا حول له ولا قوة فيما ارتكبه. فرغم كل الشرور التي راح يمارسها فإن الإنسان الحي هو الذي دفعه إلى ذلك. لذا فإن هذا المخلوق هو ابن القرن العشرين الذي قامت فيه وسائل الإعلام بتقديم رفاقه البشر من خلال برامجها الموجهة وغير الموجهة. وقد دخل فرانكشتين ومخلوقه أيضاً البيوت من خلال عشرات الأفلام التي تمت صناعتها في عصر السينما الذي يناهز التسعين عاماً.

إسحاق عظيموف (١٩٢٠ - ١٩٩٢) Isaac Azimov

روائي أمريكي من أصل روسي، ولد في مدينة بتروفيشي الروسية، تركت أسرته البلاد إلى الولايات المتحدة، وهو في الثالثة من عمره، التحق بالبحرية الأمريكية أثناء الحرب العالمية الثانية، ودرس أثناءها الكيمياء الحيوية في جامعة فيلادلفيا. وعقب الحرب نال شهادة الدكتوراه. قام لأكثر من ربع قرن بتدريس الكيمياء الحيوية في عدد من الجامعات الأمريكية. عُرف بغزارة إنتاجه، وأسس عديداً من مجلات الخيال العلمي التي فتحت الآفاق لأجيال متعددة من كتاب هذا النوع من الأدب. كتب الرواية، والدراسات العلمية، والبحث الأدبي، ومن بين رواياته: "كهوف من صلب"، و"تيارات فضائية"، و"الأرض هي غرفة واحدة فقط"، و"نهاية الخلود"، و"الآلة نفسها" ثم "أنا إنسان آلي"، و"إنسان القرنين"، و"الرحلة العجيبة"، و"النجوم مثل التراب"، و"متمرد في السماء"، و"تسعة أيام مقبلة"، أما روايته "الشمس العارية" فهي من أعماله القليلة المترجمة إلى اللغة العربية.

شغف عظيموف بسلوك العقول الإلكترونية (الإنسان الآلي)، وقد وضع ما يسمى بقوانين الروبوت الثلاثية، وهي:

١- لا يمكن للروبوت أن يخلق المخلوق الآدمي، في حين يمكن لهذا الكيان أن يقوم بفك وربط الروبوت.

٢- يجب على الروبوت إطاعة الأوامر التي تعطى له من الإنسان، عدا الأوامر التي تتعارض مع القانون الأول.

٣- يجب أن يحمي الروبوت وجوده لأطول مدة ممكنة من أي خطر يتعارض مع القانونين السابقين.

في روايته "إنسان القرنين" يتحدث عظيموف عن حياة أحد العقول الإلكترونية المستأنسة، الذي وهبته الآلهة موهبة الفن. ويقوم بالنضال من أجل العقول الإلكترونية. يشعر أن الكلمة ليست بالغة القوة، فقام بالتأريخ لحياة العقول في كتاب قدم فيه وجهة نظره لعقل إلكتروني استغله الإنسان واستعبده سنوات طويلة. لقد عامله الإنسان بالأسلوب العنصري نفسه الذي عامل به الرجل الأبيض الزنوج في الولايات المتحدة. وشيئاً فشيئاً يتجح في أن يحول جسده الإلكتروني إلى جسد بيولوجي. وهو يرى أن مثل هذا التحول أمر بالغ التضحية، لأنه بذلك يتخلى عن أبناء جنسه، لكنه عليه مخاطبة البشر على قدر عقولهم.

وعظيموف هو مؤلف رواية "الرحلة العجيبة" التي تحولت إلى فيلم سينمائي شهير. وفيها يتناول فكرة طريفة، من خلال رحلة تقوم بها مجموعة من العلماء داخل جسم الإنسان. ويؤكد

الكاتب في أغلب أعماله على أن الإنسان لن تتغير سماته، مهما حقق من تطور علمي.. ففي روايته "مأساة القمر" يفترض فكرة علمية حول أن الإنسان البدائي تمكن من الوصول إلى القمر قبل ٢٥ قرناً، ولكنه عندما ذهب إلى القمر لم يجده في مكانه. واكتشف أن الأرض عندما تكونت لم تصنع لنفسها قمراً. كذلك لم تتكون مجموعة كواكب "فينوس":.. "كان هناك قمر في السماء في ذلك الصباح. استيقظتُ عندما كان الفجر يضيء السماء من عتمة داكنة. وتطلعتُ من نافذتي القريبة، ورأيته باهتاً مستديراً، ومختفياً فوق المدينة التي ظلت تحلم حتى الفجر".

وقد أضاف عظيموف الكثير إلى أدب الخيال العلمي، وفضلاً عن الموضوعات الغريبة التي جددها، فإنه سعى إلى إيجاد شكل جديد يختلف عن كل ما سبقه، واستفاد من علم النفس في أعماله، فضلاً عن مزج هذه الأعمال بالحبكة البوليسية. وتمثل سلسلة كتبه مكانة فريدة في كل قصص الخيال العلمي، بيد أن عظيموف يذكر دوماً أنه أول مشرع لعلم الروبوت: "أصبح الروبوت جزءاً من عالمنا.. فسوف يتم استخدامه في إدارة المصانع، وسوف يَعزف الموسيقى، كما أنه سوف يبدع مثلنا".

ويرى عظيموف أن هذا سيشكل خطراً على الإنسان، فظاهرة الروبوتية ستغير من كافة مفاهيمنا في المستقبل، حيث سيختفي الكثير من العمال، ولن يستطيع أحد أن يمنع القوات المسلحة من صناعة روبوتات قادرة على القتل وسفك الدماء، وآنذاك سوف يصعب على هذه الآلات أن تفرق بين العدو والصديق".

طالب عمران (١٩٤٨ -)

روائي سوري، مولود في طرطوس، حاصل على بكالوريوس الهندسة في جامعة دمشق عام ١٩٧٢، ودكتوراه في الهندسة التفاضلية من جامعة عليكرة الإسلامية بالهند، يعمل حالياً بكلية الهندسة المدنية بجامعة دمشق، له كتابات في الصحافة العلمية منذ أواخر الستينيات في الصحف السورية. من مؤلفاته الروائية في أدب الخيال العلمي: "كوكب الأحلام" ١٩٧٨، "العابرون خلف الشمس" ١٩٧٩، "صوت من القاع" ١٩٧٩، "ضوء في الدائرة المعتمة"، "ليس في القمر فقراء" ١٩٨٣، "أسرار من مدينة الحكمة" ١٩٨٥، "محطة الفضاء" ١٩٨٧، "السبات الجليدي" ١٩٩٢، "ثقب في جدار الزمن" ١٩٩٢، "الخروج من الجحيم" ١٩٩٣، "خفايا النفس البشرية" ١٩٩٤، "بئر العتمة" ١٩٩٥، "مساحات للكلمة" ١٩٩٥، "الذي أرعب القرية الآمنة" ١٩٩٦، "شحنة الدماغ" ١٩٩٦. وصلت رواياته في أدب النوع حتى ١٩٩٥ قرابة ٤٥ رواية منها: "مثلث الأسرار" ٢٠٠٣، و"الأصابع السحرية" ٢٠٠٤، "فوضى الزمن القادم" ٢٠٠٥. وله دراسات في أدب الخيال العلمي، منها: "في الخيال العلمي" ١٩٨٠، و"في العلم والخيال العلمي" ١٩٨٩.

يوسف عز الدين عيسى (١٩١٤ - ١٩٩٩)

روائي، وكاتب دراما إذاعية، تنتمي أعماله في مجال الخيال إلى الفانتازيا، ولد في الشرقية وتخرج في كلية العلوم جامعة القاهرة، حيث عمل بها معيداً، ظهرت ميوله الإبداعية في سن مبكرة، بدأ كاتباً مسرحياً، ثم اتجه لكتابة الدراما الإذاعية، وأصبح أحد البارزين فيها، ومن

هذه الأعمال: "فراشة تحلم"، و"الرياح البنفسجية". عُين في جامعة الإسكندرية لكنه لم يتوقف عن كتابة الدراما الإذاعية بشكل غزير، ومن أبرز ما قدمه: "العسل المر"، "لا تلوموا الخريف" وله فيلم سينمائي ينتمي إلى نوع الفانتازيا باسم "صوت من الماضي" عام ١٩٥٦، ثم بدأ يكتب القصص القصيرة، في الوقت الذي ترقى فيه بكلية العلوم بالإسكندرية، ثم بدأ يحول أعماله الإذاعية إلى روايات في أواخر حياته، ومنها "الرجل الذي باع رأسه" ١٩٧٩، و"الواجهة" ١٩٨٢، و"هي نوع من الفانتازيا"، كما قدم روايات لا تنتمي إلى هذا النوع مثل "العسل المر"، "الأب"، "عواصف". وله مجموعات قصصية تضم أعمالاً تنتمي إلى الفانتازيا، حصل على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٩، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الجوائز.

فتحي غانم (١٩٢٤ - ١٩٩٩)

روائي مصري، مولود في القاهرة، تخرج في كلية الآداب جامعة القاهرة، عمل صحفياً، وتولى رئاسة مجلس إدارة دار التحرير، وروزاليوسف. كتب الرواية، والقصة القصيرة، وعمل في الصحافة كاتب مقال، تحول العديد من أعماله إلى أفلام سينمائية، ومسلسلات تليفزيونية، كما اهتم في أعماله بعالم الصحافة، وما يدور في كواليسها. من أهم رواياته "الرجل الذي فقد ظله"، "الجبل" ١٩٦١، "زينب والعرش"، و"الأفيال".

أما روايته "من أين" المنشورة عام ١٩٦٠ في الكتاب الذهبي، فهي تنتمي إلى أدب الخيال العلمي، بطلها صحفي يلتقي في أحد الفنادق بالفتاة علياء، ويكتشف فيما بعد أنها قادمة من الفضاء، خاصة القمر. والرواية بأكملها تدور في القاهرة، ولا تبدو عليها ملامح الخيال العلمي الحقيقي، مما يعني أنها أقرب إلى الفانتازيا، فالفتاة ليست لديها أي أوراق هوية، كما أنها تمتلك نقوداً كلها ذوات رقم واحد، لا يمكن أن نميز بين المزيف والحقيقي فيما بينها.

جون فارلي (١٩٤٧ -) John Habert Varley

روائي أمريكي، مولود في تكساس، يكتب رواية الخيال العلمي، تربى في تكساس ثم توجهت أسرته إلى بورت آرثر عام ١٩٥٧، وتخرج في مدرسة تدرلاند، وسافر إلى جامعة ميتشجان، درس الفيزياء، ولم يستكمل تعليمه، واتجه إلى سان فرانسيسكو عام ١٩٦٧، ثم بدأ التأليف بكتابة القصص القصيرة، قضى بضعة أعوام في هوليوود وكتب السيناريو لبعض الأفلام التي حازت جائزة الكرة الذهبية، مثل "الساحل الصلب" ١٩٩٢، و"الكرة الذهبية" ١٩٩٨، و"الرعد الأحمر" ٢٠٠٣، و"باموث" ٢٠٠٥، و"الضوء الأحمر" ٢٠٠٦، وله مجموعات قصصية، منها: "القتلة البربر" ١٩٨٠، و"الشمبانيا الزرقاء" ١٩٨٦، وقد حصل على جائزة هوجو التي تمنح للخيال العلمي أعوام ١٩٧٩، ١٩٨٢، ١٩٨٥، كما رشح لها العديد من المرات، ونال العديد من الجوائز المتخصصة في أدب الخيال العلمي.

نبيل فاروق (١٩٥٦ -)

روائي مصري، مولود في محافظة الغربية، حصل على بكالوريوس الطب، عمل طبيباً لبعض الوقت، ثم تفرغ لكتابة روايات الشباب والأطفال، التي تجمع بين رواية التجسس والرواية

البوليسية، وأدب الخيال العلمي، خصصت من أجل إبداعاته سلاسل روائية عديدة، تصدر عن "المؤسسة العربية الحديثة"، من هذه الأعمال "الاختفاء الغامض" ١٩٨٤، "الأخطبوط"، "ساعة الصفر" ١٩٩٨، وقد اشتهرت مغامرات بطله أدهم صبري في سلسلة "رجل المستحيل"، ومنها "اختفاء صاروخ" ١٩٨٤، "الحرباء"، "لهيب الرعب" ١٩٩٨، وسلسلة "ملف المستحيل" ومنها "لغز المتحف الحديث"، و"لغز القط الفضي". وسلسلة "زووم" ومنها "جاسوس قرطبة"، "الهاربة"، "الطريق إلى قرطبة"، وسلسلة "رجل المستحيل" التي تهتم بشكل خاص بروايات الخيال العلمي، ومنها "الفارس الآلي"، "القاتل المزدوج"، وسلسلة "سيف العدالة"، ومنها "ذلك المجهول"، وأيضاً سلسلة "بانوراما"، ومنها "النبوءة" و"ضيف النجوم"، و"عملية الأستاذ". تحولت بعض أعماله إلى مسلسلات تليفزيونية وأفلام سينمائية.

جاك فانس (١٩١٦ ـ) Jack Vance

روائي أمريكي، ولد جون هالبروك فانس في سان فرانسسكو، يكتب رواية الخيال العلمي، ورواية الفانتازيا، أدى الخدمة العسكرية أثناء الحرب العالمية الثانية في البحرية التجارية، شغف منذ طفولته بموسيقى الجاز، وقد عرف الترحال، فعاش في أكثر من مكان، بدأ بكتابة قصص الخيال العلمي القصيرة، وشغف بقصص الجريمة والغموض، خاصة في العقدين الخامس والسادس من القرن العشرين، وقد نشر العديد من هذه الروايات باسم مستعار هو "الليدي كوين"، من بين رواياته في عالم الفانتازيا، تحت عنوان "الأرض تموت" نشر ثلاثة كتب. ومن بين كتب الشيطان نشر عدة روايات منها "ملك النجم"، و"آلة القتل"، و"مكان للحب"، و"الوحدة"، و"كتاب الأحلام"، ومن رواياته في مجال الخيال العلمي سلسلة كتب منها "خدام وناخ"، و"الرئة"، ومن مجموعاته" الأقمار الصناعة"، و"الجانب المظلم من القمر"، و"عندما أشرق القمر الخامس"، و"كنوز جاك فانس". في روايته "خدام وناخ" يتحدث الكاتب عن آدم ريث الذي ترك كوكب تشاي ليذهب إلى جانب آخر من قارة الأميرة يلين يلان المسجونة بعيداً عن وطنها، بواسطة رجال غرباء، يعرف أن هذا الشعب متقدم تقنياً، ويتمنى أن يحصل على طبق طائر ليتعرف على هؤلاء الغرباء، لكن الأمر ليس سهلاً، فهو يعرف أن هذا التقدم قد قام على العبودية ويحاول إعادة الجانب الإنساني إلى القارة.

أ.إ. فان فوجت (١٩١٢ـ ٢٠٠) A. E. Van Vogt

روائي كندي، ولد في مانيتوبا، وهو أحد أشهر أدباء الخيال العلمي في الأربعينيات إبان العصر الذهبي لهذا الأدب، حيث نشر في مجلة "بلب مجازين" فبدأ بكتابة القصص الواقعية، ثم اتجه إلى الخيال العلمي، اشتهر بقصصه القصيرة التي استوحاها من كتاب تشارلز داروين "أصل الأنواع"، ثم اهتم بقصص الفضاء، كتب الرواية والقصة القصيرة. من بين رواياته: "صانع الذخيرة" ١٩٤٧، و"المنزل الذي لا يزال قائماً"، و"سادة الأزمنة" ١٩٥٠، و"مهمة إلى النجوم" ١٩٥٢، و"صانع العوالم" ١٩٥٣، و"كوكب للبيع" ١٩٥٤، و"قفص العقل" ١٩٥٧، و"إمبراطورية الذرة" ١٩٥٧، و"حصار خفي" ١٩٥٩، و"آخر غابة فوق الأرض" ١٩٦٠، و"رجل العنف" ١٩٦٢، و"الوحش" ١٩٦٣، و"الرجال الراقصون" ١٩٦٤، و"أبناء الغد"

١٩٧٠، و"معركة الخلود" ١٩٧١، و"الرجل ذو الألف اسم" ١٩٧٤، و"العقل الخارق" ١٩٧٤، و"نهضة" ١٩٧٩، و"عين الكومبيوتر" ١٩٨٣. ومن مجموعاته القصصية: "خارج المجهول" ١٩٤٨، و"وحوش" ١٩٦٥، و"شيء البحر وقصص أخرى" ١٩٧٠، "البترول" ١٩٧٨، أفضل أعمال فان فوجيت" ١٩٧٩، و"أحسن قصص الخيال العلمي لفان فوجت" ١٩٩٩.

كيرت فونجوت (١٩٢٢-٢٠٠٧) Curt Vonnegut

روائي أمريكي في مجال الخيال العلمي، والخيال السياسي. ولد في إنديانابوليس في عائلة من أصل ألماني وهو الابن الأصغر لأب مهندس، وكان أخوه عالماً في الطبيعة، تمكن من اختراع السحب الصناعية. درس كيرت في جامعة شيكاغو الكيمياء الحيوية، ووقع في أسر الألمان خلال الحرب العالمية الثانية، وقد تأثر جداً من إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما، وألف روايات كثيرة حول هذا الموضوع. بعد أن انتهت الحرب عمل صحفياً في "شيكا جوسيتي" وبدأ حياته بكتابة القصص القصيرة، ثم نشر روايته الأولى "عازف البيانو" ١٩٥٢، ثم تتابعت أعماله ومنها: "عروس الفتيان" ١٩٥٩ "مهد القط" ١٩٦٣، و"باركك الله" ١٩٦٥،ثم "السلخانة" ١٩٦٩، و"فريسة المشنقة" ١٩٧٩، و"عيد ميلاد سعيد" ١٩٧٠، و"ليلة الأم" ١٩٤٤، و"ر.مثل روز ووتر"، و"صيحة في صحراء مانهاتن"، و"إفطار البطل" ١٩٧٣، و"الحية الزرقاء" ١٩٨٧، و"زمن الزلزال" ١٩٩٧، وقد تحولت أعماله إلى مسرحيات وأفلام سينمائية وتليفزيونية.

في روايته "السلخانة رقم ٥" يروي مأساة جندي أمريكي سابق، أصيب بالهذيان إثر قذف مدينة درسدن بالقنابل، وهي المدينة التي أسر فيها كيرت في فبراير ١٩٤٥، وقد مات فيها أكثر من ١٣٠ ألف جندي (أكثر من هيروشيما) دون تمييز، فاتجهت أفكاره يوماً بعد يوم إلى كوكب غير موجود، كوكب بعيد لا أحد يراه سواه، وبدت هناك حالة تخاطر بينه وبين هذا الكوكب المسمى سيريس.

أما روايته "فريسة المشنقة"، فتنتمي إلى الخيال السياسي. نحن هنا أمام رجل يدعى والتر شتروبيك، تخرج في جامعة هارفارد، إنه الآن في الثامنة والستين من العمر، اعتنق الشيوعية في الثلاثينيات، وأصبح بيروقراطياً في عهد روزفلت، ثم جند في الجيش، وأدين في محاكمات نورمبورج، وعمل مستشاراً للرئيس السابق ريتشارد نيكسون، وتمت إدانته في فضيحة ووترجيت، لقد أصبح شاهداً على عصره، يقول: "أشعر دائماً أنني أشاهد ملهاة موسيقية".

وقد روى المؤلف حكاية شتروبيك بأسلوب أشبه بروايات الأساطير، رغم أنه يتحدث عن شخصيات واقعية عاشت بيننا وأثرت فينا: سلفادور دالي، وجين فوندا، ولكننا مع ذلك لا نشعر أن الرواية تنتمي إلى الواقع، هناك ثورات اجتماعية وأزمات اقتصادية، حيث يبدو أن الاقتصاد شيء مختلف للتعساء من البشر العاملين بعلم الفلك، وإذا كانت السماء تمطر بالكلاب والقطط كما يقول البريطانيون، فإن السماء هنا تمطر رجالاً منهكين وفقراء وأفاقين من أصحاب المليارات. شتروبيك هو طائر سجين لأشياء عديدة، فبالرغم من أنه دخل السجن عقب محاكمات ووتر جيت، فإنه بعد الخروج منه، يعمل ناقداً في إحدى الصحف، ويردد: "في التاريخ الأمريكي، الحركة النقابية تشبه تاريخ الحكايات الجنسية الجريئة، لا نتكلم عنها

كثيراً"، يتحدث عن الأجداد الذين شاركوا في الحرب الأهلية، وهؤلاء الذين ناضلوا ضد وضعية العمل المتدهورة.

وتتناول رواية "ر.مثل روز ووتر" حياة إليوت روز ووتر. وريث شركات الكحول، الذي يود أن يحقق لنفسه سعادة قريبة، "هناك في صالة التليفون. وخلف الحاجز الزجاجي تطل سيارات، ويمكن رؤية أفواج الفراشات، وشخص يظل قابعاً في مكانه، ويقرأ مجلة الجغرافيا، ويرد على كل النداءات".

وتأتي روايته "مهد القط" ليعزف فيها الكاتب على موضوع القنبلة الذرية، فهناك صحفي يدعى جوناس يود أن يعرف ماذا حدث في اليوم نفسه الذي ألقيت فيه القنبلة على هيروشيما. ماذا كان يفعل العلماء الذين اشتركوا في صنع القنبلة في اللحظة نفسها التي سقطت فيها؟ يسأل العالم هونيكر عن مشاعره، فيرد الرجل بعبارات باردة: "سيدي، العلم يعرف كيف يتغلب على الخطيئة" فيسأل العالم: "ما الخطيئة؟". لقد مات هونيكر الذي حصل على جائزة نوبل، وعلى الصحفي أن يسأل أبناءه عما حدث، هناك مادة تم اختراعها، اسمها "المذبح ٥". لقد استخدم هونيكر النقود التي حصل عليها من الجائزة، لينفق على اختراعه المدمر، يرحل إلى جزيرة إيطالية لمعرفة السر، ويقابل زعيم الجزيرة ويقع جوناس في هوى الابنة الزنجية لزعيم الجزيرة، يعامل السكان الرجل كأنه مبشر جديد، إنه هونيكر الذي جاء إلى هنا بعد أن اختفى من الولايات المتحدة. لقد جاء ليعلن نفسه نبياً جديداً في الجزيرة.

جول فيرن (١٨٢٨-١٩٠٥) Jules Verne

روائي فرنسي ولد في مدينة نانت، لأب يعمل محامياً يدعى بيير فيرن، التحق بمدرسة تديرها السيدة سامبان التي لعبت دوراً في التأثير على حياة الكاتب، فقد روت له الكثير عن حياة زوجها القبطان الذي هجرها وهي في أيام العسل الأولى، ثم التحق الطفل بمدرسة أخرى ليدرس الجغرافيا التي تفوق فيها واللغة اللاتينية واللغة اليونانية.

وعندما بلغ الحادية عشرة من العمر حدث حادث هام في حياة الطفل جول؛ فقد ركب سفينة راغباً في السفر مع شلة من أقرانه، ولما عرف أبوه بذلك لحق بالسفينة قبل خروجها من مصب نهر اللوار إلى عرض البحر متجهة نحو جزر الهند الغربية فأعاد ابنه إلى المنزل وطلب منه عدم معاودة السفر أو الهروب قط، ويقال إن الطفل كان يسعى إلى إحضار عقد المرجان لفتاة أحبها ووعدها الصغير أن يقدم لها هذا العقد، ولأن الفتاة كانت تكبره بسنوات فقد اعتقد الصغير أنه يمكن أن يستميلها إليه بمثل هذه الهدية الثمينة التي عليه أن يهديها إليها.

وعندما بلغ السادسة عشرة رحل إلى باريس ليدرس القانون، ويلتقي بأبناء جيله من الأدباء مثل فيكتور هيجو واشترك في أحداث ثورة ١٨٤٨ التي اسفرت عن تنحي الملك لويس فيليب عن العرش، وكتب مسرحية حول أحداث هذه الثورة.

وقد عُرف عن فيرن سعة خياله وكثرة قراءاته في علوم الجغرافيا والطبيعة لدرجة أن الأميرال بيرو قال حين زار القطب الجنوبي: "لقد كانت كتابات فيرن ترشدني خلال رحلاتي". ومع أن فيرن اهتم بأدب المغامرات والخيال العلمي فإن بعض النقاد يضعونه في مصاف كتاب الرومانسية العلمية، رغم خلو الكثير من أعماله من أجواء الرومانسية المتعارف

عليها، وكما أشرنا ليست كل روايات فيرن من أدب الخيال العلمي، ومع هذا فإن أدبه يكشف عما كان يتمتع به الكاتب من قدرة على التخيل مجتازاً حدود المسافات والأمكنة والأزمنة. وقد اتضح ذلك في قدرته على صنع عوالم محددة حقيقية لأماكن لم يزرها قط، لكن أبطال رواياته داسوها بأقدامهم وأسالوا الدم والعرق والرعب فوق أديمها مثل ميشيل ستروجوف بطل الرواية المعروفة بنفس الاسم التي عرفت في عالمنا العربي باسم "رسول القيصر" في ترجمة مختصرة ترجمها حلمي مراد عام ١٩٥١ لأول مرة. وهذه الرواية تقوم على شخصية خيالية في أماكن حقيقية وأزمنة محددة.

ولجول فيرن العديد من الروايات من أهمها في ميدان الخيال العلمي: "من الأرض إلى القمر"، و"خمسة أسابيع في بالون"، و"عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر"، و"حول القمر"، و"الجزيرة الغامضة"، و" الشعاع الأخضر".

أما أهم رواياته الأخرى والتي يدخل أغلبها في إطار المغامرات الكبرى فهناك: "أبناء الكابتن جرانت"، و"مغامرات الكابتن اتراس"، و"الهنود السود"، و"بلاد الفراء"، و"عامين أجازة"، و"الأمس والغد"، و"منزل البخار"، ورواية "حول العالم في ثمانين يوماً" التي تنتمي إلى النوعين معاً، ورواية "القرن العشرون" التي تم العثور عليها في نهاية القرن العشرين، هذه الروايات هي في المقام الأول مزيج من الرحلات والمغامرات ممزوجة في أجواء علمية لدرجة يمكن أن نعتبرها مجموعة من الرحلات المتصلة، مرة عبر البحار وأخرى في الهواء وثالثة في الفضاء الخارجي، أو فوق سطح الأرض. وكان فيرن أحد الذين استفادوا بنجاحات أحد كتبهم فقاموا بتكملة الأحداث في كتاب آخر. كانت أولى الرحلات التي قام بها فيرن هي رحلة مجموعة من الأشخاص داخل بالون لمدة خمسة أيام. ثم جاءت الرحلة الثانية إلى مركز الكرة الأرضية حين قام عالم دنماركي يدعى ليدنبروك وقريب له يدعى اكسيل بالسفر من مدينة كوبنهاجن إلى جزيرة أيسلندا بحثاً عن فتحة يمكن بها الولوج إلى باطن الكرة الأرضية المليء بالأسرار. وتضمنت الرواية أيضاً عملاقاً شبيهاً بالإنسان يقود قطيعاً من الثدييات، وربما كان من أمتع ما في الرواية الحلم الذي ذكره جول فيرن على لسان اكسيل حيث رجع بذاكرته إلى ملايين السنين قبل ظهور الإنسان، بل وقبل ظهور الكائنات الحية، ففي أثناء الرجوع للماضي في الحلم اختفت الثدييات، ثم اختفت بعدها الطيور، ثم اختفت الزواحف ثم الأسماك والقشريات والحيوانات الرخوة، ولم يعد على قيد الحياة سوى اكسيل الذي رأى الحلم، بينما لم يعد هناك قلب ينبض سوى قلبه. وازدادت درجة حرارة باطن الأرض حتى أصبحت في مثل حرارة الشمس (كل هذا في الحلم) ولم تعد هناك فصول. ورأى النباتات وقد ارتفعت إلى أطوال عملاقة ومرت القرون في الحلم وكأنها أيام، ثم اختفت النباتات وأصبحت صخور الجرانيت لينة، وانصهرت المواد الصلبة وتحولت إلى سوائل تحت وطأة الحرارة الشديدة، واندفعت السوائل إلى سطح الأرض تغلي وكأنها براكين وأحاط البخار بالكرة الأرضية، التي تحولت تدريجياً إلى كتلة من الغاز في حجم الشمس وفي مثل تألقها، وفي مركز هذه الكتلة الغازية التي تبلغ ٤٠٠ ضعف حجم الأرض، حملت اكسيل إلى مكان بعيد بين الكواكب حيث تبخر جسمه وامتزج بالأبخرة التي تندفع نحو النهاية".

وفي روايته "من الأرض إلى القمر" تحدث عن مغامرة قام بها بعض أعضاء نادي بالتيمور الاجتماعي إلى الفضاء وهؤلاء الأعضاء في أغلبهم من الضباط المتقاعدين الذين ضاقوا بالسلام واشتاقوا إلى الحرب، فقام أحدهم باقتراح أن يقوموا بعمل شيء جديد لم يقم به أحد من قبل وكانت المبادرة تتمثل في ركوب قذيفة تصعد بركابها إلى القمر. وقبل أن يبدأ إطلاق القذيفة تلقى النادي برقية من باريس من رجل يدعى ميشيل أردان يعلن عن رغبته في السفر داخل القذيفة. وبالفعل فإن القذيفة تنطلق وبداخلها ثلاثة رجال. وتنتهي الرواية عند إطلاق القذيفة إلى مجهول لا أحد يعرف عنه شيئاً.

وقد كتب كاستللو في كتابه "جول فيرن والأدب العالمي" أن فيرن قد استوحى أحداث هذه الرواية من قصة قصيرة لإدجار ألان بو حول رحلة إلى القمر تدور داخل بالون، وفي العام الذي نشرت فيه الرواية (١٨٦٤) ظهرت روايات أخرى تحمل نفس الاسم مثل رواية "رحلة إلى القمر" تأليف ألكسندر ديماس. وأيضاً روايتان إحداهما بالفرنسية والأخرى بالإنجليزية لمؤلفين مجهولين، ورغم ظهور هذه الروايات فإنه حسبما يرى كاستللو فإن الرواية الوحيدة التي لا تزال تُقرأ حتى الآن هي رواية فيرن، لأنه هو الوحيد "الذي بنى رحلة القمر على أساس تصور صنع مدفع عملاق، متأثراً بأحداث الحرب الأهلية الأمريكية، حيث تبدأ الرواية بأحاديث تبدأ بين أعضاء ناد في الولايات المتحدة بعد الحرب الأهلية أطلق عليه اسم "نادي بالتيمور" يضم مجموعة من متقاعدي ضباط الجيش، معظمهم من مشوهي الحرب الذين ضاقوا بالسلام واشتاقوا للقتال، واقترح رئيسهم "إمبي" أن يحاولوا عمل شيء جديد حيث يصوبون مدفعاً نحو القمر وتحمسوا لفكرته فبدأوا بتنفيذها.

وعندما تساءل قراء فيرن عن مصير القذيفة التي انطلقت نحو القمر، قام الكاتب باستكمال أحداثها في رواية أخرى منفصلة تحمل عنوان "حول القمر" عام ١٨٧٠. وأشار الكاتب أن القذيفة قد دخلت إلى منطقة انعدام الوزن، مما جعل لكبسولة تنحرف عن مسارها فلم تهبط فوق سطح القمر كما هو مطلوب بل إن قمراً آخر قد جذبها إليه، فقامت بالدوران حول الجانب المظلم للقمر الأرضي، حيث تسود البرودة الشديدة والظلام الدامس، وبعد محاولات متعثرة للخروج من هذه الضائقة استطاع الملاحون الإفلات من جاذبية القمر وعادوا إلى الأرض فسقطت قذيفتهم فوق المحيط الهادي، حيث أمكن انتشالهم بواسطة إحدى السفن الأمريكية التابعة للأسطول الأمريكي. وعندما فتح الملاحون فوهة الكبسولة شاهدوا ملاحي الفضاء يلعبون الورق وقد علتهم سكينة شديدة.

إلى هذا المحيط الهادي وبقية البحار والمحيطات قرر جول فيرن أن يرحل مع أبطال جدد في غواصة غريبة الشكل مثل قذيفة نادي بالتيمور تسمى نوتيلوس، أصبحت فيما بعد مصدر وحي لعشرات الأدباء والسينمائيين، وهو اسم سفينة اخترعها عالم يدعى روبير فلتون، عام ١٨٠٠ في أولى إحدى المحاولات الحديثة لصنع الغواصات. إلا أن كاستللو أكد أن فيرن استوحى حكاية غواصته من غواصة أمكن إنزالها إلى الماء عام ١٨٦٣ وقد بلغ طولها ١٤٠ قدماً وعرضها ٢٠ قدماً وعمقها عشرة أقدام. أما وزنها فقد بلغ ٤١٠ أطنان، وهي أكبر غواصة شهدها القرن التاسع عشر، وهكذا يتضح لنا أن جول فيرن لم يكن أول من تنبأ بصنع الغواصات كما يعتقد الكثيرون.

وتدور أحداث الرواية على لسان بحار كندي يدعي لاند تعرف على العالم اروناكس في إحدى المدن وطلب منه الموافقة على الإبحار معه بحثاً عن ذلك الوحش البحري الرهيب الذي يهاجم السفن، ولاند هذا صائد حيتان عبثي السلوك لا يميل إلى التقيد داخل جدران، لكنه مجنون بمثل هذه المغامرات. لذا، يذهب مع اروناكس في سفينة صغيرة ظلت تبحر بملاحيها أسابيع طويلة حتى كاد الجميع أن ينسى السبب الحقيقي لإبحارهم، إلا أنه ذات ليلة حالكة السواد هاجمهم تنين بحري رهيب استطاع أن يأتي على سفينتهم في دقائق معدودة، ولم ينج من البحارة سوى اروناكس ولاند وبحار آخر يدعى لاينر تعلقوا بأشلاء السفينة المحطمة.. وبعد بعض الوقت رأوا جسماً غريباً يطفو فوق سطح الماء، إنه التنين يهاجمهم، لكنه ليس حيواناً بحرياً، بل جسماً حديدياً هو في واقع الأمر الغواصة نوتيلوس التي يمتلكها الكابتن نيمو. الكابتن نيمو هو أحد العلماء الذين استطاعوا تحويل البحار إلى مسكن دائم، فهو يعيش مع رجاله في الأعماق، يأكلون من هناك ويشربون مياهاً مقطرة. يسكنون الماء، حتى الغليون مصنوع من الأعشاب البحرية. لقد اعتزل العالم بشروره، ونفى نفسه إلى أعماق البحار من خلال غواصته التي لا تطفو فوق السطح سوى للتزود بالأكسجين أو لمهاجمة إحدى السفن العابرة.

وتنمو علاقة طيبة بين اروناكس ونيمو الذي قرأ أعمال العالم فأعجب بها. لكن اروناكس لا يشاطر نيمو أفكاره عن الناس حول الشر المتأصل فيهم. وفي هذه الرواية يقوم أبطال فيرن برحلة سياحية تحت البحار أشبه برحلة فيلياس فوج فوق اليابسة. حيث ترحل نوتيلوس من المحيط الأطلنطي إلى المحيط الهادي متجهة نحو قطعة من الأرض يسكنها قوم متوحشون. ثم تنزل البحر الأحمر عابرة قناة السويس التي افتتحت لتوها، ثم إلى مكان مجهول في المحيط الهندي حيث اكتشف نيمو وجود قارة أطلانطس الغارقة. ومنها رحلوا إلى القطب الجنوبي. وهناك يقول اروناكس إن "العمل تحت المياه الباردة يُحتمل فقط في سبيل حب العلم" ومن هناك يرحلون إلى رأس الرجاء الصالح. ثم يعودون إلى الأطلنطي مرة أخرى. أي أنها نفس الرحلة التي سوف يقوم بها السيد فوج فوق الأرض بعد ذلك بعامين فقط. ويفشل ركاب الغواصة في الهروب من الأسر؛ فقد حاول لاند مراراً أن يفلت من هذه الغواصة دون جدوى. وبعد محاولات من الفشل قرروا البقاء في السفينة إلا أن لاند يتمكن وحده من ذلك.

وقد استكمل فيرن رحلة الكابتن نيمو من خلال روايته "الجزيرة الغامضة" التي تحكي قصة هروب مجموعة من المساجين السياسيين خلال الحرب الأهلية عن طريق بالون تحطم بهم فوق إحدى الجزر الواقعة في المحيط الهادي. فأقاموا فوق الجزيرة بعد أن أطلقوا عليها "جزيرة لينكولن" وبدأوا يعيشون فيها حياة جديدة أقرب إلى حياة روبنسون كروزو. فأعادوا اكتشاف ابتكارات الإنسان في مجالات العلوم والفن واستطاعوا خلق الحضارة من جديد. وبعد مرور بضعة أعوام يكتشفون أن العجائب التي قابلتهم فوق الجزيرة كانت من صنع الكابتن نيمو الذي قص على سكان الجزيرة قصة حياته وحدثهم عن غواصته نوتيلوس وكيف ابتكرها. وما الذي دفعه إلى الحياة في أعماق البحار. فهو في الحقيقة أمير هندي يدعى "داكار" ابن "راجاماند" الأمير العادل الذي أرسل ابنه إلى أوروبا ليتلقى أحدث العلوم ويعود للارتقاء ببلاده وعندما رجع إلى وطنه تزوج، ومارس العمل الوطني فقام بمحاربة الاستعمار وآثر الرحيل إلى البحار فأنشأ غواصة وبدأ ينتقم من الإنجليز بتدمير سفنهم العائمة في البحار والمحيطات.

أما الرحلة التي قام بها فيلياس فوج وتابعه باسبارتو فوق اليابسة فقد استغرقت ثمانين يوماً كاملة. ومثلما بدأت فكرة غزو الفضاء في نادي بالتيمور الأمريكي فإن رحلة فوج بدأت في نادي الإصلاح الذي انضم إليه فوج حول رهان بإمكانية الطواف حول العالم في ثمانين يوما. ولما كانت الفكرة غريبة ومستحيلة التحقيق في تلك الآونة. قبل اختراع الطائرات وتطور خطوط السكك الحديد والطرق البرية، فإن أحد أعضاء النادي يقول: "أصبحنا نستطيع الطواف حول العالم في أقل من أربعة أشهر، بعد أن كان الرحالة منذ عدة سنوات يحتاج إلى عشرة أمثال هذه المدة ليطوف حوله".

وفيلياس فوج رجل مغامر، يراهن رجال النادي مقابل مبلغ كبير أنه قادر على القيام بمثل هذه الرحلة عبر ثمانين يوماً لا أكثر، "مقرراً أنه لا يعترف حتى باحتمال أن تتعطل رحلته. ومن هنا تأتي جاذبية المغامرات التي تعرض لها فوج منذ أن غادر مدينة لندن إلى أن عاد إليها. خاصة أن جميع خصومه يؤمنون أنه ليس في إمكانه إنجاز مهمته في المدة المحددة". وكثرت المراهنات بنسبة واحد إلى عشرين، وتكونت شركة مالية أصدرت عدداً كبيراً من الأسهم التي أُطلق عليها اسم (أسهم رحلة حول العالم في ثمانين يوما) وكان السهم يباع لمن يشاء بشلن، فإذا نجح فيلياس في رحلته أصبح لحامل السهم الحق في إعادته للشركة مقابل جنيه كامل، وإذا فشل فقد السهم قيمته الالية تماماً".

ويرحل فوج مع تابعه في رحلة تبدأ من الأربعاء الثاني من أكتوبر عام ١٨٧٢؛ رحل من لندن إلى باريس إلى السويس وعن طريق البحر إلى مدينة بومباي في الهند ثم إلى هونج كونج ويوكوهاما، وسان فرانسيسكو ثم يعود إلى لندن يوم السبت الحادي والعشرين من ديسمبر من نفس العام، وتقابله مغامرات عديدة تعرقله وتكاد تعوقه عن العودة. مما يضطره إلى العودة بعد واحد وثمانين يوماً لكن فيرن يناقش في هذه الرواية فكرة اليوم الزائد الذي ينقص كلما اتجهنا من الشرق نحو الغرب.

وهذه الرواية هي إحدى روايات المغامرات وليست من الخيال العلمي. ويمكن القول إن فوج هو الوجه المقابل لميشيل ستروجوف في إصرار كل منهما على الدخول إلى مغامرة غير مأمونة العواقب. ورغم كل ما تعرض له كلا الرجلين من متاعب متتالية فإن كلاً منهما يصر على الوصول إلى هدفه وفي النهاية يفوز كل منهما أيضاً بامرأة جميلة قابلها أثناء رحلته الشاقة وبمبلغ من المال وبمكانة اجتماعية أعلى من تلك التي كان يتمتع بها قبل الرحلة.

من المعروف أن النقاد الذين يتناولون التيمات الأدبية والموضوعات التي خاضها جول فيرن قد أكدوا أن رواياته معاصرة دارت أحداث أغلبها في زمن تأليفها، وأن فيرن لم يتحرك كثيراً خارج القرن التاسع عشر. لكنه اجتاح الزمن إلى القرن التاسع والعشرين في روايته "يوميات صحفي أمريكي" في عام ٢٨٩٠، وصف فيها شوارع نيويورك التي يبلغ عرضها مائة ياردة على جوانبها مبان ارتفاعها ألف قدم وفيها يتحكم الناس في الطقس ويستطيع الإنسان أن يزرع الأطعمة في القطب الشمالي، وتعلن الحوانيت عن سلعها بعبارات تكتب على السحاب.

والشخصية الرئيسية في هذه الرواية هو صحفي يعمل في صحيفة توزع ثمانين مليون نسخة يومياً. ويبعث مراسلوها أخبارهم بالتليفزيون من فوق كواكب المشتري والمريخ والزهرة، ويمكن الناس الجالسين في حجراتهم الخاصة في بيوتهم رؤية كل ما يحدث في العالم.

محمود قاسم (١٩٤٩ -)

روائي مصري، وكاتب أطفال، مولود في الإسكندرية، تخرج في كلية الزراعة جامعة الإسكندرية عام ١٩٧٢، نشر الرواية والدراسات الأدبية، والسينمائية، وأصدر العديد من الموسوعات، وله دراسة حول "الخيال العلمي أدب القرن العشرين" طبعت عدة مرات، وفي مجال أدب الأطفال كتب العديد من الروايات والمسرحيات في أدب النوع، منها مسرحية "زيزو موهوب زمانه" ١٩٩٧ "زيزو ديجيتال" ٢٠٠٢، كما صدرت له ست من روايات الفانتازيا في سلسلة "خيال في خيال" عن دار الشروق ١٩٩٧، و"فارس بلاد الفانتازيا" ١٩٩٩، وفي أدب الخيال العلمي صدرت رواية "زيزو كبير الموهوبين" عام ٢٠٠١، ومسرحية "زيزو موهوب زمانه" ٢٠٠٧، ورواية "أطول واحد في الفصل" ٢٠٠٧. وله أيضاً "آلة الزمن العجيبة" ١٩٨٦. صدرت له سلاسل من كتب تبسيط العلوم مثل: "حكايات غيرت الدنيا" نال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٨، و"آلة تتحدث عن نفسها" ٢٠٠٣، و"اعرف عصرك" ١٩٩٨، و"مفاهيم عصرية" ٢٠٠٢.

جون كامبل (١٨٣٠ - ١٩٧٠) John Compbell

كاتب أمريكي، مُقلّ، نُشرت له روايتان فقط هما "الأقنعة"، و"بطل بألف وجه"، وقد كان يرى أن "قصص الخيال العلمي يجب أن تكون منطقية وممكنة وجيدة بينما الخيال العام لا حاجة لأنْ يكون منطقياً وجيداً، هو تعريف كاف من حيث النتائج المرجوة وهو ذو حدين".

وقد أكد جورج تيرنر أن كامبل قد انبرى لإصلاح الخيال العلمي في المجلات ولم يظهر أي شيء ولو قريب الصلة بالكفاءة المتوسطة بين الكتاب الجدد. أما الحقيقة الخارقة التي أصبحت الآن جزءاً من تاريخ الخيال العلمي (تماماً كما كانت القصص التي ينشرها جون كامبل خارقة) هي أن كامبل نجح في رفع مستوى المقاييس الأدبية بالرغم من ازدرائه واحتقاره لأولئك المهيمنين على الوسط الأدبي السائد ومعاييرهم. وأفضل خدمة قدمها ربما كانت إصراره على أن تكون الأوضاع البديلة في القصص هي العالم الشاملة السائدة لعل فيها بديلاً عن الخليط المتآلف من المحاضرات والوصف المسهب والشخصيات الورقية (الملصقة) كيفما اتفق على هيئة كولاج. ورغم فشل جميع كتاب هذا الفن، في مجاراة ويلز في أسلوبه، فإنهم على الأقل استفادوا من تكنيكه الفني، وفي حالات كثيرة حسنوه. ويرى رؤوف وصفي أن "كامبل يصر على أن الإنسان في حاجة إلى الأساطير لتعطيه نوعاً من المعنى العاطفي والشعور بالاستقرار في العالم الذي يعيش فيه، والأساطير نوع من التنظيم على المستوى العاطفي تواجه الحياة والموت والكون على اتساعه، وهذا ما يبعث على الخوف أحياناً، كما أنها تعطي أساساً عاطفياً للحقائق المجردة.

مايكل كرايتون (١٩٤٢ -) Micheal Crichton

روائي، ومخرج سينمائي أمريكي، مولود في شيكاغو، لأب يعمل صحفياً، عاش في نيويورك وتخرج في كلية الطب بجامعة هارفارد عام ١٩٦٣. بدأ بكتابة روايات الخيال العلمي ودرس الكمبيوتر، وحصل على الدكتوراه. من بين كتبه المهمة المنشورة: "الأمر السهل" ١٩٦٧،

و"حالـة احتيـاج" ١٩٦٨ و"خليـة أنـدرو ميـدا" ١٩٦٨، و"الـصفر البـارد" ١٩٦٩، و"بحـذر الاختيار" ١٩٧٠، و"الرجل النهائي" ١٩٧٢. و"سرقة القطار الكبرى" ١٩٧٥، و"آكلة الموتى" ١٩٧١ و"كونجو" ١٩٨٠ و"زبرجد" ١٩٨٧، و"حديقة الجوراسيك" ١٩٩٠، و"الـشمس تـشرق" ١٩٩٢، و"حديقـة الديناصـورات" ١٩٩٢ و"الـشمس الـساطعة" ١٩٩٣، و"تحـرش" ١٩٩٣، و"العـالم المفقود" ١٩٩٥، و"جـو المزرعـة" ١٩٩٦، و"خـط الـزمن" ١٩٩٩، و"صـلاة" ٢٠٠٢، و"دولة الخوف" ٢٠٠٤، و"قادم" ٢٠٠٦.

وكتب للـسينما سـيناريوهات منهـا: "عـالم الغـرب" ١٩٧٣ و"غيبوبـة" ١٩٧٨ و"الإعـصار" ١٩٩٦، وتحولت أغلـب رواياتـه إلى أفـلام أخرجهـا آخـرون. ولـه دراسـة جـادة عـن العقـول الإلكترونية بعنوان "حياة إلكترونية" ١٩٨٣، واستوحى رحلة ابـن فـضلان في كتـاب بعنـوان: "آكلة الموتى" وهو مترجم إلى العربية. ومن أهم أفلامه: "عالم الغرب، و"خلية أندرو ميدا".

في "خلية أندرو ميدا" يتصور كرايتون أن بعض رواد الفضاء العائدين إلى الأرض، يمكنهم أن يحملوا معهم مرضاً غريباً يمكن أن يصيب أهل الأرض. ففي إحدى المدن الأمريكية تحدث وفاة جماعية غريبة، مما يضطر السلطات إلى عزل المنطقة، وفي إحدى المعامل المعزولة يغوص العلماء في أبحاث دقيقة لاكتشاف سر هذه الحالات الغريبة التي تعدت الوفاة في المدينة ويتم اكتـشاف وجود خلية أشبه بالسرطانية جاءت مع رائد الفضاء من السماء وهي السبب المباشر في إحـداث هذه الأمراض الخطيرة، وتبدأ محاولات للقضاء على هذه الخلية القاتلة.

كما انبهر كرايتون بالرحالة العربي (ابن فضلان) وقدم عنه روايته "آكلة الموتى" الـتي يقـول فيها: إنه في شهر يونيو عام ٩٢١ م أرسل خليفة بغداد أحد أفراد حاشـيته، وهـو أحمـد بـن فضلان سفيراً إلى ملك البلغار، وقد أمضى الرجل ثلاثة أعوام في رحلته، دون أن ينجز مهمتـه، لأنه وهو في طريقه إلى بلاد البلغار التقى بمجموعة من رُحَّل الشمال، وكانت له بينهم مغامرات عديدة. وقد رجع كرايتون إلى المخطوط الحقيقي، وأكد بأسلوب علمي أنه لم يخرج عن الـنص. وقد نشر هذا النص باللغة العربية محققاً لأول مرة عام ١٩٥٩ بواسطة الـدكتور سـامي الـدهان تحت عنوان: "رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة".

رحلة ابن فضلان أشبه برحلات عديدة قـام بهـا رحالـة عـرب وأجانـب، فقـد أصـبح ابـن فضلان محارباً مثل القوم الذين ذهب إليهم، وانضم إلى الفرقة ١٣ التي تقود الحرب، فلم تعـد يومياته مجرد اعترافات رحالة، بل عن مغامرات في أرض أجنبية. وقد اختار كرايتون من هذه الرحلة ما يتناسب وخيالاته الجامحة. فيؤكـد مـثلاً علـى علاقـة هـؤلاء الـشماليين بالـضباب؛ فهؤلاء القوم بالغو القسوة والشدة يتحولون إلى كتلة من الارتعاش والخوف حيث يحل الـضباب أو مـلاك المـوت علـيهم، "إنهـم يؤمنـون بالخرافـات، دون الرجـوع إلى المنطـق، أو العقـل، أو القانون". وهذه الرواية تحولت عام ١٩٩٩ إلى فيلم باسم "المحارب الثالث عشر".

آرثر كلارك (١٩١٧ -) Arthur Clark

روائي بريطاني، يكتب الخيال العلمي، ولد في ينهيـد بغـرب المملكـة المتحـدة، لأب يعمـل بزراعة الأرض، تفوق في سنوات حياته الأولى في العلوم الطبيعية والكيميـاء. نجـح ذات يـوم في صنع هاتف آلي يعمل بأشعة الضوء، بدلاً من السلك، أغرم بالأدب منذ طفولته:

"كـان معظم اهتمامي تابعاً من المجلات التي كانت تنشر قصص الخيال العلمي في الثلاثينيات. كما أنني كنت شديد الإعجاب، بل تستطيع أن تقول مبهوراً بكتابات جول فيرن، و هـ.ج. ويلز".

وقد عمل في القوات المسلحة البريطانية أثناء الحرب العالمية الثانية، وتخصص في الرادار، وبعد الحرب حصل على بكالوريوس الهندسة، برع في هندسة الاتصالات.

وكلارك روائي غزير الإنتاج، نشر روايته الأولى "رحلة إلى الفضاء" عام ١٩٥١، ثم "رمال المريخ" عام ١٩٥١، و"جزيرة في السماء" عام ١٩٥٢. وفي عام ١٩٥٨ نشر قصة قصيرة بعنوان: "المر" نقلت للسينما فيما بعد تحت عنوان: "٢٠٠٠ أوديسا الفضاء". وبعد نجاح الفيلم كتب كلارك قصته كاملة في كتاب نشر عام ١٩٧٢، وفي عام ١٩٨٢ نشر "٢٠١٠ أوديسا الفضاء".

أما عن أعماله الأخرى، فله: "جزيرة الدرفيل" ١٩٦٣، و"المدينة والنجوم" ١٩٧٠، و"رمال كوكب المريخ" و"الجانب الآخر من السماء"، و"تقرير عن الكوكب ٣"، و"تسعة بلايين اسم الله" و"سقوط الكوكب الترابي" و"رياح من الشمس" و"شبح من الضفة الكبرى" ١٩٩٠، و"بلطة الرب" ١٩٩٧، و"ريختر ١٠" ١٩٩٦، و"٣٠٠١ الأوديسا الأخيرة" ١٩٩٧، و"ضوء اليوم الآخر" ٢٠٠٠، و"عيب الزمن" ٢٠٠٢، و"عاصفة الشمس" ٢٠٠٣.

وفي روايته "المدينة والنجوم" يصف لنا مدينة طوبوية تبقى بعد قيام الحرب الذرية الثانية، جاءت إليها مجموعة من البشر، هربوا بعد أن حل الطوفان الذري بمدينتهم أثناء قيام الحرب. وسكان هذه المدينة ليس في إمكانهم التعرف على ما يدور وراء الأسوار، حيث هناك المغارات التي تعطي إشارات تحذير في وقت الخطر وترمز إلى اللانهائية حيث الصحراء جرداء لا يمكن لأحد أن يختارها سوى الموت. أما الشمس التي تسطع على المدينة، فهي أيضاً ملوثة بسبب وهج الشمس الصناعية التي تشرق يومياً في السماء؛ لذا فهي مدينة غريبة في نظامها، لا تعرف التقلبات الجوية ولا يعرف سكانها النوم أو العمل. هناك شبكة معقدة من الآلات يتولى إدارتها إنسان آلي يعمل على صيانتها وحفظها. هذا الإنسان يعمل على حفظ كل ما يخص المدينة من بيانات ومعلومات تتعلق بالاقتصاد والسكان، والوضعية الاجتماعية لكل شخص فيها، وهناك بنوك بها أجهزة تقوم بنسخ البشر عند الحاجة إلى زيادة النسل. ويعيش أهل المدينة في أبد دائم لا ينصرم، لا يعرفون معنى الجنس أو الموت ولا الشيخوخة أو المرض، وبالتالي فإنهم ليسوا في حاجة إلى تكوين أية فكرة. فكل شيء مباح لهم، ويمكن للأجهزة أن تحول الأماني إلى حقائق ملموسة، ثم تحلل لهم هذه الأشياء التي لا يحتاجونها، وتعيد نسخها في صورة جديدة ليتم الاستفادة منها. لقد صبغ كلارك طوبويته بآلية مزعجة، فأصبحت شيئاً ثقيلاً على إنسان العصر، لذا يطلق النقاد على هذا النوع من اليوتوبيا باليوتوبيا المضادة.

ويصور الكاتب شخصاً يثور على السعادة الدائمة التي يعيشها أهالي المدينة، فيهرب عبر السور إلى الصحراء، ويتمكن من العثور على سفينة فضاء دفنها الأقدمون منذ أزمنة بعيدة، في ذلك الزمان الذي كان البشر يسعون فيه إلى الاتصال بالكون الخارجي، فيستقلها ويسافر إلى أحد النجوم المجاورة، وهناك يطمح هذا الرجل إلى تحويل الكوكب إلى كرة أرضية أشبه بالتي نعيش عليها الآن.

وفي روايته عن أوديسا الفضاء يصور الكاتب صراعاً مستقبلياً بين الإنسان والعقول الآلية، وذلك في سفينة فضاء. وقد جاءت رحلة السفينة "ديسكفري" إلى الفضاء أشبه برحلة إلى المجهول؛ ليس لأن السفينة متجهة إلى عالم غريب، ولكن لأن الكائنات التي تُقلّها السفينة نفسها مجهولة الهوية.

كما وصف الكاتب في روايته "٢٠١٠ أوديسا الفضاء" الأمراض النفسية التي يصاب بها إنسان العصر الحديث، مثل: الفصام النفسي، والبارانويا، وذلك بعد أن ظلت سفينة الفضاء معلقة في كوكب المشتري لعدة سنوات لا تهبط فوق سطحه، ولا يمكنها العودة إلى الأرض.

ستيفن كنج (١٩٤٧ -) Stephen King

روائي أمريكي مولود في بورتلاند، لأب تاجر بحار، هجر أسرته عام ١٩٥٠، توجه ستيفن وأخوه إلى دورهام، حيث درسا في مدارسها، وبدأ كتابة القصص القصيرة في مرحلة مبكرة اتجه لروايات الرعب والفانتازيا، ومن أهم أعماله: "كاري" ١٩٧٤، ثم "إشراق" ١٩٧٨، و"الوباء" ١٩٨١، ثم "كوجو" ١٩٨٢، و"مشعلة النيران" ١٩٨٣، و"الحادث" ١٩٨٨، و"بوس" ١٩٨٩، و"جزء من الظلام" ١٩٩٠، و"أشياء أساسية" ١٩٩١، و"هو" ١٩٩١، و"جيسي" ١٩٩٣، و"عزاء" ١٩٩٧، و"دولوروس كاليبورن" ١٩٩٧، و"حقيبة العظام" ١٩٩٩، و"البرج المظلم" ١٩٩٨، و"الفتاة التي أحبت توم جوردن" ١٩٩٩، و"المنزل الأسود" ٢٠٠١، وهي رواية من خمسة أجزاء، ثم "طفل الكولورادو" ٢٠٠٥، و"قصة ليزلي" ٢٠٠٦.

في روايته "كاري" يتناول الكاتب ظاهرة تكمن في بعض البشر اسمها "القوى الكامنة" وهي قوى تجعلهم قادرين على تحريك الأشياء التي أمامهم بمجرد أن يركزوا تفكيرهم فيها، فهم قادرون على تحطيم الأشياء، خاصة الزجاج بمجرد النظر إليه، وإدارة أشياء كالمراوح الصغيرة.

وكاري فتاة صغيرة، بلغت سن الأنوثة، لا تعرف كيف تتعامل مع الأشياء، تعيش بين عالمين، لا تستطيع أن تتكيف معهما بسهولة. أمها امرأة متزمتة، وجدت في التعلق بالدين ملاذاً للهروب من تجربتها الفاشلة مع زوجها، وعالم المدرسة المليء بزميلات يسخرن دائماً منها، ومن خجلها وانطوائها. لا تعرف أشياء كثيرة عما يجري للفتيات في مثل سنها. لذا تُصدم حين تشعر بدماء العادة الشهرية، فتصرخ وسط زميلاتها اللائي يستغللن هذا الحدث للتندر عليها. وكاري تستدعي من داخلها هذه القوى الخفية التي تستخدمها للمرة الأولى حين تود الانتقام من ناظر المدرسة الذي حاول أن يتهكم على اسمها، كما استغلتها كاري أيضاً حين أرادت الانتقام من زميلاتها، فنظرت إلى المصباح فتهشم.

وترفض الأم أن تذهب ابنتها إلى الحفل المدرسي. وهنا تحدث مواجهة دامية بين الاثنتين، وتترك الصغيرة أمها تبكي وتذهب إلى الحفل في أبهى زينة، يقابلها زميلها تومي بكل حب ويراقصها، إنهم يدبرون لها مقلباً للسخرية. وعندما تتسلم جائزة أحسن ثنائي راقص، يسكب عليها الزملاء وعاء مملوءًا بدم الخنزير، وسرعان ما يستبد بها الغضب فتنظر إلى الأبواب التي تنغلق من تلقاء نفسها، فتحرك رشاشات المياه كي تندفع نحو الجميع، وبعد أن تتوقف المياه يتحول المكان إلى كتلة من الجحيم إذ تشتعل فيه النيران:

وما إن تَعُد إلى منزلها، حتى تحدث مواجهة أخرى مع أمها، التي تتصور من الدماء التي على جسد ابنتها أن هناك خطيئة. فإذا بها تغرس سكيناً في ظهر كاري، مما يدفع بالصغيرة إلى استخدام قوتها الخفية في الانتقام من أمها، فتنظر إلى درج السكاكين في المطبخ، فتنطلق كي تنغرس في ظهر الأم.

وفي روايته "إشراق" يعالج ظاهرة جوانية أخرى لها نفس الاسم، من خلال طفل يعيش مع والديه في فندق معزول عن العالم لمدة ثلاثة أشهر. إنه قادر على رؤية أشياء غريبة حدثت في الفندق منذ سنوات. الفندق شديد الاتساع، به ردهات متعددة وتحيط به حديقة أشبه بالمتاهة. يجد داني نفسه محبوساً في هذا الفندق الواسع. ومعه أبوه جاك الذي سيكتب رواية أثناء هذه الفترة، فعلى جاك أن يقوم بحراسة الفندق. وأثناء شتاء ثقيل يقول له مدير الفندق: "الحارس الذي عمل قبلك في هذا العمل انتابته حالة من الجنون. فقتل زوجته وابنتيه ببلطة، وقطع أجسادهن قطعا صغيرة، ثم أطلق الرصاص على رأسه". ويتحول جاك تدريجياً إلى مثل هذا الحارس، حيث تصيبه حالة جنون تدفعه إلى التخلص من زوجته وابنه. لقد أصبحا شاهدين على جنونه وماضيه. وهناك من صالة الاحتفالات بالفندق يشع خيال رجل يحاول أن يتخلص من أسرته، مثلما فعل الرجل الذي يشبهه وصورته معلقة على الحائط.

يفشل جاك في كتابة روايته؛ فلم يكتب سوى جملة واحدة، وعليه أن يكتب رواية أخرى، القلم فيها هو البلطة، والمداد هو دماء زوجته وابنه، والورق هو الفندق. يهاجم زوجته وابنه بالبلطة، إلا أن المرأة تهرب مع ابنها خارج الفندق، حيث العواصف الجليدية على أشدها، ولكن جاك يطاردهما بعنف شديد، لكنهما يتمكنان من الهرب، ويتركانه يواجه مصيره.

لينا كيلاني (١٩٥٧ -)

روائية وقاصة سورية، مولودة في دمشق، درست الهندسة الزراعية، وحصلت على ماجستير في الاقتصاد والزراعة، عملت خبيرة زراعية لدى جامعة الدول العربية، كتبت للأطفال مسلسلات وروايات وقصصا قصيرة، نقلت نشاطها إلى القاهرة منذ عام ٢٠٠٠، ونشرت فيها العديد من كتب الأطفال، بالإضافة إلى مسلسلات الصلصال. عملت في الإعداد والتأليف والترجمة، من بين أعمالها في مجال الخيال العلمي: "رحلة في عالم مجهول" عام ١٩٧٥، "دمشق"، و"سندريلا" عام ٢٠٠٠، "رواية" ١٩٩٦، "الفراق غاق" ١٩٩٣، "النبات الذي أصبح قاتلاً" ٢٠٠١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، "من أنا، من القرن" (رواية) دار الهلال ٢٠٠٧.

دوريس ليسنج (١٩١٩ -) Doris Lessing

روائية بريطانية، مولودة في إيران، ثم عاشت في جنوب إفريقيا حيث عملت أسرتها هناك لفترة زادت عن ثلاثين عاماً، فعاشت في مجتمع قائم على العزل العنصري والتعصب وسيادة الأقلية البيضاء التي كانت منهم، ولكنها دافعت مع الزنوج عن قضاياهم. وبرز هذا الموقف في روايتها "العشب يغني" التي تتحدث فيها عن امرأة تدعى ماري، تميل إلى تعذيب الزنوج الذين يعملون في مزرعة زوجها، فتكون نهايتها على يدى أحد هؤلاء العمال.

عادت دوريس إلى بلادها انجلترا عام ١٩٤٩، وشعرت في أول الأمر بالتعاطف مع حزب اليسار الإنجليزي. وموقفه من حزب العمل. لكنها ما لبثت أن تخلت عن تأييدها لحزب اليسار، لأنه – على حد قولها – لم يكن بنفس التقدمية التي تشعر بها.

نشرت دوريس مجموعة من الروايات، من أبرزها: "العشب يغني" ١٩٥٠، "هذه بلد قديمة" ١٩٥١، وخماسية "أبناء العنف": "مارتاكويست" ١٩٥٢، و"زواج موفق"، و"تموجات العاصفة" ١٩٥٨، و"البطاقة الذهبية" ١٩٦٠، و"أرض المعاد" ١٩٧٤. ثم رباعية تنتمي إلى أدب الميتافيزيقا العلمية، هي: "مذكرات باق على قيد الحياة" ١٩٧٤، و"شيكاستا" ١٩٧٧، و"الزواج بين المناطق ٣، ٤٤، ٥" ١٩٧٨، ثم "خبرة سيريانية" ١٩٨١. و"الإرهابية" ١٩٨٥، و"عادة الحب" ١٩٩٢، و"في جلدي" ١٩٩٤، و"ماريا وران" ١٩٩٩، و"الحلم الجميل" ٢٠٠٢، و"الجدات" ٢٠٠٣، و"دان وابنة مارا" ٢٠٠٦.

في روايتها "مذكرات باق على قيد الحياة" تُجرد نفسها من الحاضر والواقع، كي تصور عالماً لا يصل إليه البشر بأجسادهم. فهناك مدينة تهجرها القبائل وينضمون إلى قبائل مهاجرة تظهر فجأة ثم تختفي متجهة نحو الشرق دون أن تترك وراءها أدنى أثر سوى بعض مخلفات النيران التي أشعلوها فوق الرصيف. وبعد رحيل القبائل تصاب المدينة بنوع من الشلل، وتتوقف الآلات عن العمل: تنقطع الكهرباء، وتباع المياه للناس في الأواني، وتصاب المدينة بتلوث غريب، لدرجة أن الهواء النقي لا يقدر بثمن، والشيء الوحيد الذي لم يتغير هو بيروقراطية الموظفين فوق مكاتبهم. فعلى الجميع تطبيق اللوائح مهما كانت الظروف، وهناك مجموعات من الأطفال الصغار يعيشون منعزلين عن البيئة بعد أن تحولوا إلى وحوش آدمية، يبحثون عن الأطعمة ليقتاتوا ويملأوا بطونهم. إنهم يعيشون في أقبية المدينة المليئة بالحشرات والقاذورات، والوحيد الذي يحمل مسئولية حل المشكلة هو فتاة في الثانية عشرة من عمرها تدعى إميلي، تمر بعديد من المراحل الأنثوية البيولوجية في وقت قصيرة نسبياً؛ فهي تحب جيرالد الذي قام بتأسيس إحدى الجمعيات التعاونية، وترتبط أيضاً بـ"هو هو" الحيوان الذي له جسد كلب ووجه قط، وكأنه يرمز إلى التشويه الذي أصابنا جميعاً، وهي تعيش الماضي أقل من المستقبل، وتؤمن أن المستقبل خير من الماضي.

أما رواية "شيكاستا" فتصور كوكباً أشبه بأمنا الأرض. فوق ذلك الكوكب تعيش سلالة من القردة تتعلم كيف تتصرف مثل الإنسان، وفجأة ينغلق هذا الكوكب المسمى بروهندا على نفسه. وتمر سنوات طويلة.. آلاف السنين، إلى أن يدخل هذا العالم المغلق صوت جديد. يصاب الجميع بمرض غريب تزداد حدته.. يقل عدد السكان.. يسود القلق والاضطراب محل الرضا والأمل. يقرر الزعماء تغيير اسم كوكبهم إلى "شيكاستا" أو "الكوكب الجريح". في نفس الآونة ينشأ في مكان آخر كوكب جديد اسمه الأرض، لا نعرف هل سيرث من شيكاستا عفونته، أم سيكون بديلاً عنه، ويصبح عالماً مثالياً؟!

وراوي هذه الوقائع يدعى جوهر. إنه أحد رجال العرش الخالدين، يمكنه العودة إلى الماضي والولوج إلى المستقبل. يعود إلى قرن الخراب كي يدون ما حدث في كتب يمكن الاحتفاظ بها في أرشيف العرش، فضلاً عن مجموعة أخرى من النشرات والتقارير الاجتماعية. ومن هذه الوثائق نعرف أن عالم شيكاستا هو عالمنا المعاصر، وأن هذه الأساطير ليست سوى رتوش تضاف إلى

الواقع الذي نعيشه.. فهناك أديان عديدة تدين بها طبقات مختلفة. وهناك لغات وثقافات وأجناس متعددة. وحضارات سامية، وأخرى متطفلة، وثالثة بدائية. وهناك أقوام تقهر أقواماً آخرين، وحضارات تقوم فوق أطلال حضارات أخرى.

إيرا ليفين (١٩٢٩ -) Ira Levin

روائي أمريكي، وكاتب سيناريو ذاعت شهرته عام ١٩٦٦ عندما نشر رواية "طفل روزماري" التي تحولت إلى فيلم شهير، ثم تتابعت أعماله، ومنها "أولاد من البرازيل" ١٩٧٦. ورواياته تنتمي إلى أشكال متعددة.. منها قصص الرعب والروايات الخيالية السياسية، مثل: "التاج النحاسي" ١٩٦٤، و"سعادة دائمة" ١٩٧٠، و"زوجة ستيفورد" ١٩٧٤، "سليفر" ١٩٩١، "ابن روزماري" ١٩٩٧.

في روايته "طفل روزماري" اختار ليفين، وهو كاتب صهيوني متعصب، أسرة أمريكية بسيطة، الزوج بروتستانتي المولد، لكنه على غير عقيدة، ويعمل ممثلاً في مسارح برودواي. أما الزوجة روزماري، فهي من أسرة متدينة تقيم مع زوجها في عمارة بنيويورك. تقوم بزيارة الزوجة فتاةٌ في مثل سنها، تحدثها عن مخدوميها، إلا أن الزوج يبدو غير راض عن هذه الفتاة التي يتم العثور عليها ميتة وملقاة أسفل السيارة. وتفاجأ روزماري أن مخدوم الفتاة تيري يسعى للتعرف بها مع أسرته، وأن زوجها يبارك هذه العلاقة الجديدة. تعرف روزماري أن هذا الرجل وزوجته يستخدمان وسيلة جديدة لمنع الحمل، وتفاجأ المرأة أن زوجها يفرض عليها العلاج عند طبيب، هو اليهودي أبراهام، الذي يبارك طريقة العمل ويردد تراتيل معينة حين يفحص روزماري، وتكتشف الفتاة أن كل من حولها من السحرة بمن فيهم زوجها، وأن السحرة قاموا بتجنيده كي يأتي الجنين ذا مواصفات خاصة، فهو في النهاية ابن الشيطان. ولا تستطيع المرأة أن تتخلص من الشرور التي حولها، فيشرف أبراهام على عملية الولادة، وحين ترى المولود تصعق، فهو ذو قرنين وذيل صغير، ويعلن الطبيب أن الشيطان وجد ابنه أخيراً في النسل الآدمي، وها هو حي يرزق. ورغم أن روزماري ترفض التجربة، فإنها لا يمكنها أن ترفض أمومتها، فتحتضنه وتُلقمه صدرها مثلما تفعل كل الأمهات.

أما روايته "سعادة دائمة" فتدور في المستقبل، حيث يحكم الدول كمبيوتر عملاق، والناس مبرمجون منذ ميلادهم، لا يعرفون الأدوية ولا المرض، إنهم يفتقدون غريزة الفضول. لكن يظهر متمردان، أحدهما كوبو التي تكتشف حلاوة مشاعر الإنسانية المنوعة، وتشارك في ثورة ضد الحاكم الإلكتروني.

أما ليبرمان في رواية "الأولاد من البرازيل" فهو يقوم بتخليص الأمة اليهودية الجديدة من أعدائها، وهو رجل تجاوز الخامسة والستين. تبدأ الرواية في ساو باولو بالبرازيل، حيث تجتمع مجموعة من الرجال الغامضين، يتزعمهم رجل أنيق، هو نازي قديم أتى ببعض أتباعه القدامى، ويطلب منهم السفر إلى عواصم عالمية للتخلص من ٩٤ يهودياً من الذين كانوا أسرى في معسكرات الاعتقال. إنهم الآريون الذين حاول هتلر التخلص منهم. ولكن الحرب انتهت، بل إن الأمر اشتد تعقيداً، فهذا الرجل واسمه الدكتور منجل سيقوم بإحضار سبعة أطفال، كي يكوّن منهم تكويناً وراثياً من أجل صناعة هتلر جديد.

ويحاول الكاتب اليهودي إلصاق كل التهم السيئة بهذا الدكتور؛ فقد كان رئيس الأطباء في معسكرات الاعتقال، وكانوا يسمونه ملاك الموت. دكتوراه في الطب والفلسفة، كـان يقيم آلاف التجارب على الأطفال والتوائم، وحاول أن يصنع جنساً آرياً نقياً يغير من طبيعة الجينات.

وإذا رجعنا إلى المطعم الياباني، فإن المؤلف يخبرنا أنه كـان هنـاك شـاب سـجل وقـائع مـا حدث، ويتصل بـ"ليبرمان" ويخبره بما خطط له الدكتور منجل، ويبدأ ليبرمـان مرحلـة البحـث عن خطوط لمعرفة ما يحدث، فيتصل بأحد زملائه في وكالة رويترز بسويسرا، وفي نفس الوقت يتساقط بعض اليهود الذين تجاوزوا الخامسة والستين قتلى، ويعطينا ليقين الإيحاء بأن كل من تم قتله هو أقرب إلى الملائكة في صفاته.

يصل إلى البرازيل سبعة صبية قادمين على طائرة من أنحاء مختلفة مـن العـالم. إنهـم أبنـاء سبعة قتلى سالت دماؤهم بواسطة رجال منجل الذين سيقوم بإجراء التجارب الوراثيـة عليهم. في نفس الوقت يسعى ليبرمان من خلال أصدقائه إلى معرفـة كـل مـا يفكـر فيـه عـدوه القديم، ويعمل من ناحيته على إحباط هذه المحاولة؛ ساعياً إلى التقليل من جرائم منجل. ويدور الجـزء الغالب حول رحلة ليبرمان وهو يحاول تخليص اليهود من شـرور منجـل وأتباعـه الجـدد، ثـم يصل إلى البرازيل، وفي معمل منجل تتم المواجهة: "قلت لعدة أسابيع في مؤتمراتي: إنه يجـب أن يكون هناك أمران يتعلقان بالنازية الجديدة، هتلر جديد، وأسـباب اجتماعيـة أشـبه بتلـك التي حدثت في الثلاثينيات. ولكنى لست مخطئاً إذا قلت: إنها ثلاثة أشياء: هتلـر، وأسـباب اجتماعية، وأتباع يسيرون وراء هتلر. ولذا فإنه يجب الـتخلص مـن هـذا الـسبب". وفي معركـة شرسة يستخدم ليبرمان كل أسلحته للخلاص من منجـل، فيـسلط عليـه الكـلاب الـتي تـنهش جسده. لقد مات بنفس الأسلوب الذي قتل به المئات.

ستانيسلاف ليم (١٩٢١ - ٢٠٠٦) Stanislaw Lem

روائي أوكراني، يكتب روايات الخيال العلمي، مولود في لوفـوف، هـو ابـن لعـالم فيزيـاء، عمل ميكانيكيا وسمكريا، ثم درس الطب. وعندما غزت قوات هتلر بولنـدا هـرب إلى الخـارج، حيث استكمل دراسة الطب. عمل بالصحافة، وفي مجال النشر.

يرجع الفضل في اكتشاف أهميتـه إلى الناقـد الفرنـسي جـاك برجييـه. ومـن أهـم رواياتـه: "حضور المستقبل"، و"الـزمن غـير الـضائع"، و"التحقيـق"، و"مـذكرات عثـر عليهـا في ممـر الأنبوبة"، و"مؤتمر علم المستقبليات"، و"سولاريس"، و"أرض الضحك" و"اللامرئي". أما أشـهر أعماله في السنوات الأخيرة، فهي: "فياشلو" و"صوت ظلنا".

في عام ١٩٨٥ فاز بجائزة أفضل كاتب في أوروبا، التي تمنح في النمسا، وقد كانت رواياتـه الأولى بالغة السذاجة مثلما حدث في رواية "غـزاة القمـر" عـام ١٩٥١، الـتي تـدور حـول بعثـة استكشافية إلى كوكب الزهرة، كي تحذر سكان هذا الكوكب من عواقـب الحـرب الذريـة الـتي اجتاحت العالم. أما روايته "ضيف في الفضاء" عام ١٩٥٥، ففيها بعثة أخرى تذهب إلى الفضاء في رحلة بحث يائسة.

إلا أن العوامل التي بدأ يهتم ليم بها فيما بعد كانت تحمـل المعـاني العميقـة؛ ففـي روايتـه "سوبرمان" ينقل عالماً أسطورياً للإنسان الأول، تصنع فيه الآليـات بالغـة الـذكاء الأخـرى. وفي

هذه الرواية يقدم الكاتب الآلات البشرية بوصفها مخلوقات من الدرجة الأولى، أما البشر فهم مخلوقات دنيئة متلصصة. وفي روايته "إيدن" يروي مغامرات فضائية أشبه بمغامرات روبنسون كروزو فوق جزيرته المعزولة، حيث هناك عالم طوبوي يحكمه ديكتاتور مجهول قاسي الطباع، يحكم في عهده على الكثير من المواطنين بالإعدام الجماعي، وذلك دون أن يتمكن المشاهدون في الكرة الأرضية من معرفة ما يجرى فوق هذا الكوكب.

وفي روايته "سولاريس" ١٩٦١ يتحدث عن كوكب يحمل الاسم نفسه يدور حول شمسين الأولى حمراء والثانية زرقاء ومغطى بمحيط غامض، وظل مركز اهتمام العلماء منذ قرون عديدة. ويقدم ليم تناولاً معاصراً لما يشبه أسطورة سيزيف، حيث نرى الدكتور كريس عالم النفس الذي يرحل إلى إحدى المحطات الفضائية، كي يقوم بعلاج بعض الحالات المرضية، وهناك يقابل بعض ضحايا التطور العلمي. يقول أحد المرضى لطبيبه: "لقد عذبنا الفضاء. إننا نصعد إليه دائماً وننزل بلا جدوى". ولذا فإن كريس يرفض استكمال مهمته العلمية التي رحل إلى الفضاء من أجلها، فيقرر العودة إلى كوكب الأرض وهو مقتنع أن العلم ليس كله خيرًا بالدرجة التي يحلم بها الشر. لقد فشل الإنسان في الفضاء، وعليه الآن أن يعرف نفسه فوق الأرض.

وسولاريس كوكب ذكي يستطيع إحياء الموتى بوصفهم كائنات أكثر ضعفاً، وكما نرى فإن روايات ليم تحمل وجهات نظر تشاؤمية، لكن هذا التشاؤم لا يخلو من وجود أجواء وردية، فالبشر لعبة للشيطان البالغ العصبية، والروبوتات كائنات عصبية تذهب إلى الطبيب النفسي، أما البشر فقد تحولوا إلى كائنات آلية، في حين أحسّت الآلات فأصابها جنون العظمة. وهناك عالِم يتنبأ بنهاية العالم في اللحظة التي تُمهِّد فيها وسائل الإعلام نفسياً لهذا التنبؤ. وهناك عالِم آخر كائن في إحدى العلب الإلكترونية ولا يتعامل قط مع العلماء الذين يسعون لاكتشاف الكون بأكمله. وقد بدا هذا واضحاً في مجموعة الكاتب القصصية "مذكرات يون نيشي" التي يحكي فيها مغامرات "كانديد" بطل إحدى روايات فولتير في القرن الواحد والعشرين.

ويطرح ليم مجموعة من التساؤلات الفلسفية حول الحضارة، كيف سيكون شكلها، وإنجازاتها في المستقبل من خلال علماء بالغي السذاجة. وهذه القصص تؤكد أن العالم مليء بالجنون، وبالعلماء المصابين بالتوتر والقلق النفسي الذي يتبادلونه فيما بينهم. وهذه الرواية تحولت إلى فيلمين الأول أخرجه الروسي أندريه تاكوفسكي عام ١٩٧١، والثاني أخرجه الأمريكي سودنبرج عام ٢٠٠٣.

ريتشارد ماتيسون (١٩٢٦ -) Richard Matheson

روائي أمريكي، كاتب سيناريو، وكاتب روايات فانتازيا وخيال علمي، ورواية رعب، مولود في نيوجيرسي من أسرة نرويجية الأصل، تربى في بروكلين، ودرس بها، وشارك في الحرب العالمية الثانية، ثم نال ليسانس الصحافة في جامعة ميسوري عام ١٩٤٩، واتجه إلى تأليف القصص، نشر قصته الأولى في مجلة الخيال العلمي بعنوان "ميلاد الرجل والمرأة" عام ١٩٥٠، وكتب العديد من القصص القصيرة، ثم كتب سيناريوهات عديدة للتليفزيون منها رواياته "منطقة العشق"، و"الكابوس على مسافة ١٢٠ ألف قدم". أهم رواياته في أدب النوع "عقب يوم الأحد" ١٩٥٣، "أنا أسطورة" ١٩٥٤، "ركوب أعوام البندقية" ١٩٩١، "مطلق النيران"

١٩٩٣، "ظل في الشمس" ١٩٩٢؛ و"امرأة" ٢٠٠٦. ومن مجموعاته القصصية: "صدمة" ١٩٦١، وهي سلسلة من الكتب نشر منها أربعة أعداد. ثم "قصص مجمعة" ١٩٨٩. "بالبندقية" ١٩٩٤.

اهتم الكاتب بمسألة يوم الدينونة. ونهاية العالم في روايات مثل "أنا أسطورة" التي تصف كيف انتهى العالم، وعاش الإنسان في أقبية المدينة يقتتل، ويتصارع من أجل البقاء.

كاترين ماكلين (١٩٢٥ -) Katherine Maclean

روائية أمريكية، من أولى النساء اللاتي كتبن روايات الخيال العلمي، حصلت على دكتوراه في علم النفس، وكتبت القصص العلمية، ومارست النقد الأدبي لأدب النوع، وهو مجال لم تدخله النساء، حصلت على جائزة نبولا عن روايتها "الضائع"، وكتبت أيضاً رواية التخاطر. تدور أحداث روايتها "الضائع" ١٩٨٠ في السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين، في مدينة نيويورك التي صارت أضخم، وخانقة، وعتيقة، ومزدحمة بالبشر الذين يعيشون أيضاً تحت البحر، وقد تولدت مشاكل سكانية عديدة. وصارت الأحياء مليئة بالعبيد، مثل هارلم. وأيضاً ما أسمته الكاتبة بفلسطين الجديدة، حيث تسكن مجموعات العواجيز، والمحالين إلى المعاش، إنه العصر الذي سيحكم فيه الكمبيوتر العالم، وأيضاً البطاقات الذكية التي تسمح للإنسان بأن يأكل ويشرب وينام ويحب، وتحتاج المدينة إلى شرطة تناسب ظروفها الجديدة، كي يتم تفادي المشاكل الإجرامية الجديدة. خاصة ارتفاع مستوى جرائم الانتحار والقتل. من هؤلاء يوجد جورج سانفورد، الذي يمتلك خاصية التخاطر، فيرى الموتى بعينيه قبل أن يموتوا، ويبدأ في السكون داخل هؤلاء الذين يفكرون في الانتحار.

برنارد مالامود (١٩١٤ - ١٩٨٦) Bernard Malamoud

كاتب أمريكي غزا عالم الخيال السياسي في روايته "كرم الله" حيث حيًا أبناء جنسه ففضلهم على كل الأجناس الأخرى في هذه الرواية. يتصور أن الحرب العالمية الثالثة قد اندلعت بين طائفتي Gjanks و Druzhkis فأتى أتونها على كل البشر وأن الله — سبحانه وتعالى — قد غضب على الإنسان الذي كرمه بأعظم السمات والمزايا ومنحه السلطان فوق الأرض منذ بدء التاريخ؛ لذا فإنه يرى أن الإنسان لا يستحق من جلالته أي كرم أو رعاية. حيث أتت الحرب بدمارها على كل عناصر الحياة فوق الكرة الأرضية. ولم ينج من هذه الحرب سوى رجل واحد يدعى كالفين كوهين وهو ابن حاخام يهودي يجد نفسه يسبح فوق مياه المحيط مع القردة الصغيرة. ويتمكن من الوصول إلى إحدى الجزر القريبة التي ترشده إليها القردة الصغيرة. وفي الجزيرة يفاجأ بأن الحياة لاتزال قائمة من خلال مجموعة من القرود الشمبانزي. ويصيب الندم كوهين الذي يدعو الله أن "يكلمه" ويسأله عن سبب هذا البلاء الذي أصاب البشر. إلا أن الرب يحدثه ناصحاً: "أسرع وعش حياتك. تنفس بملء رئتيك واستكمل طريقك". ويرى كوهين أن الرب يميل إلى القصص الحزينة التي يقوم بأدائها ملايين الممثلين من البشر، إلا أنه يمتثل لحكمه ويعيش فوق الجزيرة التي تشبه الجنة. فعليها ما لذ وطاب من ثمار الفاكهة والخضراوات. وعلى كوهين أن يعيش مثلما عاش روبنسون كروزو فهو يتعلم كيف يصنع أجود

أنواع البيرة من ثمار الموز ويتبادل الحديث مع القردة بوز حول التعاليم التي وردت في التوراة، وعن أصل الحياة. وعن مغزى تضحية سيدنا إبراهيم عليه السلام. وفي هذه الحوادث يضع مالامود كل أفكاره العنصرية. فاليهودية — حسب رؤيته — هي الديانة الباقية بعد فناء البشر وهي التي ستبقى. وكوهين الذي يصادق قردة الجزيرة التي تجيد الحديث — على غرار قردة بير بول في روايته "كوكب القرود" — يطلق عليها أسماء يهودية مثل "هوود" و"ايصاو" و"استرهازي" كما يقرر تأسيس مدرسة لتعليم اليهودية لسكان الجزيرة من القردة. ويحدثهم عن قصة غرام مريم المجدلية ويعمل على انتشار النسل بين القردة من خلال عملية تنظيم النسل بين الإناث والذكور حتى تولد أجيال جديدة تؤمن بدعوته.

وفي الجيل الأول يرى أحد ذكور الغوريللا يقتل أخاه من أجل أنثى. وعندما يواريه التراب ينشد بعض الترانيم اليهودية. وهنا يشعر كوهين أن كرم الله قد عاد مرة أخرى للإنسان، الذي عاد مرة أخرى في صورة القرد بعد فناء العالم. وسوف تستمر دعوته من خلال الأجيال المتعاقبة.

"والرموز التي وضعها الكاتب بالغة الوضوح. فإذا كان الله قد أعلن سخطه على البشر وطرد أباهم آدم من الجنة بعد الخطيئة الأولى فإنه في رواية مالامود يعلن كرمه وفضله على المخلوقات الجديدة متمثلة في تلامذة كوهين.

مصطفى محمود (١٩٢١ -)

روائي مصري، ومفكر ديني، مولود في شبين الكوم، انتقل مع أسرته إلى طنطا، حيث تلقى تعليمه، عشق الموسيقى منذ طفولته، تخرج في كلية الطب عام ١٩٥٢، ونشر العديد من المقالات والقصص في الصحف أثناء دراسته، عمل طبيبا للأمراض الصدرية، صدرت أول مجموعة قصصية له عام ١٩٥٤ باسم "أكل عيش" ثم صدر له كتابه "الله والإنسان" وهو كتاب فلسفي جدلي، صدرت له روايات عديدة منها "المستحيل" ١٩٦١.

وفي أدب الخيال العلمي، صدرت له روايات منها "العنكبوت" ١٩٦٤، و"رجل تحت الصفر" ١٩٦٧، وقد استفاد فيها بدراسته للطب، بشكل ملحوظ. وفي مجال المسرح صدرت له "الزلزال"، و"الاسكندر الأكبر"، و"الطوفان". اتجه إلى الفكر الديني بكتابه "القرآن محاولة لتفسير عصري"، ثم اتجه إلى تقديم البرامج التليفزيونية التي تفسر الإيمان بالعلم.

يرى أن أدب الخيال العلمي هو مفتاح المستقبل لأنه نوع من استشراف المجهول، وأحد الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم وزيادة وعيه بذاته، وبموقفه التاريخي، والحضاري والجغرافي في عصر حقق من المنجزات العلمية نتائج معجزة وباهرة للعقل البشري.

تقوم رواية "العنكبوت" على فرض أن لا أحد ينتهي، وأن الكل يولد من جديد، ويعيش حياته مرات لانهائية، وذلك من خلال طبيب حاصل على الدكتوراه في المخ والأعصاب يعترف بأنه حقق نفسه بأكسير جعله ينتقل بين العديد من الشخصيات. أما بطل رواية "رجل تحت الصفر" فقد أجرى التجارب، واستطاع أن يحول الأجسام إلى أمواجها الأولية، وقد اقتنع الدكتور شاهين في تجاربه التي أجراها على نفسه في عام ٢٠٦٧، أنه قد لا يعود مرة أخرى إلى هويته الأولى، وقد آمن أن عليه أن يعيش ويموت في سبيل تحقيق إنجازات علمية حقيقية.

صلاح معاطى (١٩٥٩ -)

روائي مصري، يكتب القصة القصيرة، والمسلسل التليفزيوني، مولود في السويس، حصل على بكالوريوس التجارة شعبة المحاسبة في جامعة القاهرة عام ١٩٨٣، يعمل مذيعاً بالبرامج الثقافية بإذاعة صوت العرب، فاز بالعديد من الجوائز الأدبية في القصة القصيرة والمسرحية، صدرت مجموعته القصصية الأولى "أنقذوا هذا الكوكب" عن المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٥، وهي من أدب الخيال العلمي، وفي أدب النوع أيضاً نشر "العمر خمس دقائق" عن هيئة الكتاب ١٩٩١، و"بنت الحاوي" (قصص)، دار جهاد ١٩٩٧، و"عائلة السيد رقم واحد" (مسرحية)، هيئة الكتاب ١٩٩٩، و"بداية بالخلطة السرية" (قصص) هيئة الكتاب ٢٠٠٢. له العديد من الأعمال الدرامية، وقد حصلت مجموعاته القصصية التي تنتمي إلى أدب النوع على جوائز أدبية، عن المجلس الأعلى للثقافة، ونادي القصة بالقاهرة.

صبري موسي (١٩٣٢ -)

روائي مصري، مولود في مدينة دمياط، لم يكمل تعليمه الجامعي، وعمل في صناعة الأثاث، وكان يراسل عدداً من المجلات بالقاهرة، التي توجه إليها، وعمل في عدد من المطبوعات حتى استقر به الحال في مجلة "صباح الخير" وفيها نشر رواياته مسلسلة. كتب الرواية، والرحلة، والسيناريو السينمائي، والتليفزيوني، ومن رواياته: "حادث النصف متر" ١٩٦٢، ثم "فساد الأمكنة" ١٩٧٣، التي نالت جائزة الدولة التشجيعية، و"السيد من حقل السبانخ" ١٩٨٣ التي حولها فيما بعد إلى مسرحية بالاسم نفسه، وهي رواية متميزة في أدب الخيال العلمي. كتب سيناريو أفلام: "قنديل أم هاشم" ١٩٦٨ و"البوسطجي" ١٩٦٨ و"الشيماء" ١٩٧١ و"رغبات ممنوعة" ١٩٧٤، وغيرها.

ورواية "السيد من حقل السبانخ" تعتبر نموذجاً مهماً في أدب الخيال العلمي، تدور أحداثها في بداية القرن الخامس والعشرين، من خلال مدينة فضائية، طوبوية، محاطة بأخطار تتمثل في إشعاعات قاتلة وحارقة أطلقها الأسلاف ودمرت الحياة تماماً فوق سطح الأرض، فورث الأحفاد خراباً تحلق فيه الغازات والأشعة القاتلة، وقد وصف الكاتب هذا العالم بقوانينه، وهو عالم مهدد بالحرب والكوارث الإشعاعية، يجبر أبناءه على الخروج منه إلى ذلك الجزء المهجور من الأرض الذي لا يقل قسوة عن الكون الذي لا يكف عن الاحتراق.

روبير ميرل (١٩٠٨ - ٢٠٠٤) Robert Merle

روائي فرنسي، يكتب رواية الخيال العلمي، ورواية الخيال السياسي، قدم حكاية رئيس الجمهورية من خلال رواية بالغة الطرافة هي "يوم الدولفين"؛ حيث يتصور أنه يمكن لأحد علماء الحيوان أن يجعل حيوانات الدولفين البحرية تتكلم، وذلك بعد مران ومجهود استغرقا أكثر من اثنى عشر عاماً. تدور الأحداث في جزيرة واسعة قريبة من ولاية فلوريدا الأمريكية، ويشكل الدكتور جاك وزوجته ماجي ثنائياً رائعاً يدرسان معاً مجموعة من الظواهر منذ سنوات، بسرية شديدة. فهما يجريان أبحاثاً عن الدولفين، وفي الجزيرة يوجد كل ما يمكن أن يتوفر

لمثل هذه الدراسات العلمية: حمامات طبيعية. وأحواض وأجهزة كهربية. وثروة طيبة يمكن بها الاستمرار في الأبحاث. وجاك تجاوز الخمسين من العمر، هادئ، صبور، شغوف بالأبحاث العلمية التي يجريها. استطاع في سنوات قليلة أن يجمع الكثير عن طبائع الدولفين وأقام حوضاً مفتوحاً لمراقبته من خلال حاجز زجاجي. ويلاحظ أن الدولفين مَدين لمكانين لا يمكن الاستغناء عنهما: الماء حيث يعيش، والهواء الذي يتنفسه. وهو يجهل لماذا تتصرف الحيوانات من هذه الفصيلة لتعيش وقتاً طويلاً فوق الأرض. والحيوان الذي يُجري عليه التجارب هو حيوان قياسي يزن ١٥٠ كيلو جراماً وذو جلد ناعم ومخه أضخم من مخ الإنسان، ويتمتع برشاقة ولطف ويمازح ويداعب، وقادر على أن يعقد اتصالات مع من حوله؛ لذا فهو يفهم الأوامر جيداً وينفذها بحذافيرها. ويستطيع الدكتور أن يقيم صلة غريبة مع الحيوان بعد هذا التدريب الدقيق ويتمكن من محادثته. كان الأمر بالغ الصعوبة في البداية ولكن بالمثابرة أصبح أقل صعوبة. وكي يزيد من ألفة الحيوان أتى له يوماً بأنثى من الدولفين لتشاركه حياته وأطلق عليها اسم "بيتا". وكان على "ألفا" أن يُعلِّم "بيتا" كيفية النطق والكلام. ويزور الجزيرة يوماً أحد رجال مؤسسة فرانكلين العلمية ليطلع على إنجازات جاك في هذا المضمار. إنه كيرتس ماهوجني الذي يميل بطبعه إلى الشر ويقرر الإقامة في الجزيرة لعدة أشهر، وعندما يحس الدكتور بالخطر يقرر أن يوقف تجاربه أثناء فترة الزيارة، لكن ماهوجني لا يترك العالم في حاله فيتلصص عليه ويراقب الحيوانات باهتمام شديد ويسعى إلى معرفة ماذا يدور هناك. ويتظاهر ماهوجني يوماً أنه ترك الجزيرة لكنه ما يلبث أن يعود فهو يرى أن أعمال الدولفين هي من صميم عمل رجال القوات المسلحة وأن الجيش الأمريكي ينفق على أبحاث الدولفين فقط خمسمائة مليون دولار أمريكي سنوياً. هنا يدرك جاك أنه لا يمكن الاحتفاظ بالسر لفترة أطول خاصة أن كيرتس ماهوجني يهدد بأن ينشر مقالاً عما رآه في الجزيرة، مما يثير سخط مؤسسة فرانكلين التي تقرر أن توفد من يمثلها من جديد. خاصة أن الحيوانين يفهمان الأوامر ويدركان الخطر الذي يقبل عليه صاحبهما. لكن الوقت أصبح متأخراً فيقرر أن يعقد مؤتمراً صحفياً يتحدث فيه عما توصل إليه أمام الصحافة العلمية والصحافة العامة. وفجأة يكشف جاك وزوجته أن الحيوانين قد اختفيا وجاءت سفينة تابعة للمؤسسة وأخذتهما لتقوم المؤسسة بنفسها بعرضهما في المؤتمر الصحفي.

وفي المؤتمر يعرف الدكتور أن ماهوجني ليس تابعاً لهذه المؤسسة العلمية، وإنما هو من رجال الاستخبارات الأمريكية، ويدرك تيريل أنه قد وقع في شَرَك مساعد قديم له يدعى دافيد وهو الذي باح بالكثير من الأسرار إلى المؤسسة، وبدون دافيد هذا لم يكن ممكناً للمؤتمر أن يكتب له النجاح، فقد تآلف الحيوانان مع دافيد واستطاعا التجاوب معه في المؤتمر الصحفي. ويأمر رئيس الولايات المتحدة أن تتخذ السلطات كل ما يمكنها حتى لا تنتشر مثل هذه الظاهرة فمثل هذه الحيوانات يمكن استخدامها جواسيس، والأمر يتمّ بفصل الذكر عن الأنثى.

هناك رواية أخرى من نفس النوعية لميرل تحمل عنوان "البشر الذين تحت وقايتهم" وفيها يهتم من جديد برئيس الولايات المتحدة بصفة خاصة حيث يتصور أن العصر الذي يجابه فيه فيدل كاسترو رئيس الولايات المتحدة الأمريكية قادم لا محالة. والواجهة هنا تأخذ الطابع الجنسي في المقام الأول. فالنساء لا يمكنهن اعتلاء المناصب السياسية الكبرى وخاصة في البيت الأبيض. أما الرجال فيتمتعون بقوة جنسية تستمر ما بين الثانية عشرة من العمر وحتى

الخامسة والسبعين. ويصور الكاتب الولايات المتحدة وقد أصاب رجالها مرض جنسي فأفقدهم عن فحولتهم التي يتميزون بها. وتنتشر عدوى هذا المرض بنفس درجة انتشار مرض الإيدز حالياً. ومن أجل الاقتراع في الانتخابات فإن الرجال في الولايات المتحدة يتساقطون كالذباب ويتركون أماكنهم للنساء. وتتمكن المرأة من دخول البيت الأبيض. وقيادة القوات المسلحة. وتُشكِّل الوزارة كلها من النساء. وهكذا تصبح المرأة هي المسيطرة الأولى وهنا يوافق الوزير المتشدد بدفورد على تعقيم نفسه هرباً من المرض الذي اجتاح البلاد. أما الدكتور مارتينللي فيعيش مع بعض الزملاء من الأطباء داخل منطقة محمية حيث يستكمل أبحاثه ضد فيروس هذا المرض اللعين الذي أصاب الرجال. وهذا الرجل مطلوب رأسه بأي شكل من قبل النساء خاصة اللائي يتولين أعلى المناصب لأن نجاح تجاربه يشكل خطراً مؤكداً على النساء.

هناك رواية ثالثة لروبير ميرل تنتمي إلى أدب الخيال العلمي، الشخصية الرئيسية فيها عمدة إحدى المدن الفرنسية. والرواية اسمها "المدينة السيئة" والعمدة إيمانويل يمتلك مساحات شاسعة من الأرض، ويقوم بدعوة بعض الأصدقاء كي يتناولوا النبيذ الجديد الذي صنعه في القبو الكبير القابع أسفل قصره العتيق، وعندما يجتمع المدعوون في القصر يسمعون صوت انفجارات مصحوبة برياح عاتية فترتفع درجة الحرارة فجأة ويسود المكان لون أبيض ما يلبث أن يختفي وتحدث ظاهرة غريبة حيث تتحطم العوينات وينسكب النبيذ من البراميل محدثاً انفجاراً هائلاً يجتاح معه بعض القرويين الذين يتمتعون بالثراء وقد جاءوا إلى القبو لأول مرة. وبعد فترة من الوقت تنخفض حدة العاصفة فيخرج العمدة وضيوفه من مخبئهم ليروا أن القصر قد أصبح حطاماً وقد تساوى بالأرض، وأن الزراعات قد دمرت تماماً، ويعرفون أن انفجاراً نووياً قد أتى على كافة أشكال الحياة في المكان كله.

السيد نجم (١٩٥٠ -)

روائي مصري، تخرج في كلية الطب البيطري في عام ١٩٧١، جامعة القاهرة، ثم تخرج في كلية الآداب، جامعة عين شمس عام ١٩٨٠. يكتب الرواية، والقصة القصيرة، وقد كتب في مجال الخيال العمي، من خلال روايات للأطفال، من أهم رواياته "أيام يوسف المنسي" ١٩٩٠، "السمان يهاجر شرقاً" ١٩٩٥، "العتبات الطبيعية" ٢٠٠١، وفي أدب الأطفال صدرت له "حكايات القمر"، و"الأشبال على أرض الأبطال"، وفي مجال الخيال العلمي، صدرت له مجموعته القصصية "روبوت آخر شقاوة" عن دار الهلال عام ٢٠٠٣.

هاري هاريسون (١٩٢٥ -) Harry Harrison

روائي أمريكي يكتب الخيال العلمي، مولود في ستاميفورد، وعاش في العديد من البلاد منها المكسيك، والدانمارك. بدأت علاقته بالخيال العلمي كرسام لقصص الكوميكس، ثم بدأ يكتب القصص القصيرة، ونشر العديد من القصص باسم مستعار، وعرف بأسلوبه الساخر، فظل يكتب روايات عن فلاش جوردن إبان الخمسينيات والستينيات لعدد من المجلات كقصص ستربس، كما كان ينشر القصص القصيرة، ومنها "اصنع غرفة، اصنع غرفة" ١٩٦٦، التي تحولت إلى فيلم يحمل اسم "الشمس الخضراء" ١٩٧٢، وقد وقف ضد العنف في هذه الروايات والقصص.

من أهم رواياته "انتقام القديس" ١٩٦٥، وهي من سلسلة الروايات البوليسية المعروفة باسم "القديس"، و"آلة الزمن الملونة" ١٩٦٧، و"في أيدينا النجوم" ١٩٧١ و"سقوط السماء" ١٩٧٦، و"سفينة الحياة" ١٩٧٧، و"غزو الأرض" ١٩٨٢. و"ثائر في الزمن" ١٩٨٣، و"اختيار التحول" ١٩٩٢. ومن مجموعاته القصصية "قصة كوكب". وله سلسلة من الكتب تحمل عنوان "فأر من صلب" نشر منها عشرة كتب، ومن مجموعاته الشهيرة "قصتان في ثمانية غدوات" ١٩٦٥، و"الحرب مع الروبوت" ١٩٦٧، و"رقم أولي" ١٩٧٠، و"خطوة فوق الأرض" ١٩٧٠، و"خمسون على خمسين" ٢٠٠١.

ويليام هاريسون (١٩٣٣ -) William Harisson

هو أحد المهتمين بأدب الخيال السياسي، ولد في الولايات المتحدة، وعمل مدرساً للأدب الإنجليزي في جامعة أركانساس، حصل على جائزة بوليتزر عن رواياته. من أهم رواياته "جرائم كرة الانزلاق" التي استوحاها من حادثة حقيقية شاهدها يوماً على شاشة التلفاز عقب عودته من رؤية مباراة لكرة السلة. فعلى الشاشة شاهد مجزرة دامية تدور عقب مباراة ملاكمة. وعندما قام بتغيير القناة فوجئ بمباراة أخرى عنيفة في التزحلق فوق المياه. أما روايته فقد جعل أحداثها تدور في المستقبل وتحديدًا في عام ٢٠١٨ ويقول هاريسون إنه في المستقبل القريب جداً ستكون الحروب البشرية قد انتهت ولكن ستكون هناك كرة الانزلاق.

ففي العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين سيكون الإنسان قد استطاع التغلب على مشاكل الحروب وسيكون العالم قد أنهى سلسلة متتالية من الصراعات. في هذه السنوات ستكون صورة الحكومة التقليدية قد اختفت وستُسود أنظمة حاكمة أخرى فيها ستة تكتلات تمثل الطاقة والطعام والإسكان والنقل والرفاهية والاتصالات، وفي هذه السنوات سيكون البشر قد عرفوا الاستقرار بعد الصراعات الدموية المتواصلة. فهناك مثلاً اتحاد عالمي يدير شئون هذه التكتلات جميعاً، مثل "اتحاد شئون الإسكان" أو "اتحاد شئون الرفاهية" أو "الطاقة".

وحلم هاريسون حلم طوبوي بسيادة يوتوبيا عالمية في هذا القرن حيث تنتهي الجريمة ويزول الفقر والتلوث والحروب النووية ولكن يبقى شيء واحد هو العنف. ويختار الكاتب رياضة الكرة المنزلقة ليعبر عما يسود من عنف في هذه السنوات.

ويهمنا هنا أن نصور الخيال السياسي عند الكاتب في هذه الأقصوصة الطويلة قبل أن نؤكد على بعض الحوادث الدامية. فهناك رئيس لكل من هذه الاتحادات، والعالم كله يرأسه ستة رجال يمثلون هذه الاتحادات، ويشكّلون طبقة مسيطرة، وتخدمهم في أعمالهم التطورات التقنية في مجالات العلوم والاتصالات.

وكرة الانزلاق هي لعبة شعبية مثل رياضة كرة القدم في النصف الثاني من القرن العشرين وقد تم ابتداع هذه اللعبة لتكون بديلاً للروح العدائية التي اشتهر بها عصرنا، وهذه الرياضة منتشرة في كل مدن العالم، وجمهور هذه الرياضة هو سكان الكرة الأرضية. لقد تطورت وسائل الاتصال وأصبح من الممكن نقل المباريات التي تقام بين الفرق في المدن.

ويختار هاريسون نموذجاً من هذا العالم هو "جوناثان أي" وهو أسطورة اللعبة في العالم كله لدرجة أنه عندما يسافر ليلاعب دولة منافسة فإن أبناء تلك البلاد يهتفون باسمه بدلاً من

الهتاف باسم فريق بلدهم. ويتمتع بهذه السمعة لما له من مهارات عالية. ولكثرة الأهداف التي سجلها، ولأسلوبه في الهجوم فضلاً عن مثابرته واستمراره. وهو يتمتع بقوة جسدية أهلته لهذه المكانة. وفي هذه اللعبة العنيفة قلّ أن يستمر في ملاعبها رجل واحد لأكثر من عامين، أما "أي" فقد استمر عشر سنوات.

ويعيش "أي" حياة رغدة أهلته لها شهرته ومهارته، وتتمثل المشكلة في أن اتحاد الطاقة يرى أنه قد أصبح أكثر أهمية من اللعبة نفسها ويدرك "أي" أن المجتمع الذي يعيش فيه إنما يحقق للناس كل احتياجاتهم ويصل بهم إلى الرخاء المادي على ألا يتدخلوا في قرارات الإدارة.

ويدور الصراع حول اعتزال اللاعب؛ فيواجه السلطة الإدارية بعنف وبكل نبل وأخلاق البطل التراجيدي الذي عهدناه في الحكايات اليونانية، وتصل المعركة الشرسة بين الطرفين إلى أن تخطف السلطة السياسية زوجته وتطلب منه أن يمتثل لهم وبالفعل فإن الزوجة تقوم بدورها في إخضاع زوجها لرغبات السلطة، وعندما يسافر "أي" إلى جنيف لمعرفة الأسباب من العقل الإلكتروني العالمي الموحد يفشل العقل الإلكتروني في معرفة الأسباب.

ألدوس هكسلي (١٨٨٤ - ١٩٦٣) Aldus Huxley

روائي بريطاني، بدأ نشر إنتاجه القصصي في أوائل العشرينيات. وشكلت قصصه ورواياته المبكرة بداية مرحلة جديدة تميزت بالتعبير عن ذلك القلق الذي ساد فترة في أعقاب الحرب العالمية الأولى سواء في الناحية الاقتصادية التي ما لبثت أن أدت إلى سنوات الكساد الكبير أو في الجوانب الاجتماعية والفكرية والثقافية.

وألدوس هكسلي هو شقيق السير جوليان هكسلي الباحث الأيديولوجي المعروف. وأبوه هو الكاتب الكبير ليونارد هكسلي أكبر أبناء العالم توماس هكسلي ومؤلف سيرته الذاتية. أما أمه فهي جوليا آرنولد ابنة توماس آرنولد شقيق الشاعر والناقد الفيكتوري ماثيو أرنولد، أما مربيته التي تولت رعايته بعد وفاة أمه فهي السيدة همفري وارد الكاتبة الروائية.

أما أهم الروايات التي كتبها ألدوس هكسلي فهي: "تقابل الألحان"، و"ضرير في غزة" و"جزيرة"، و"يمر صيف بعد صيف". ويقول هكسلي عن هذا اللون من الأدب: "أريد أن أبين كيف يمكن للبشرية أن تبذل قصارى جهدها لتهيئة الخير للعالمين الشرقي والغربي معاً في "يوتوبيا" تتمتع بالرخاء وترفرف عليها السعادة. إنني لم أفكر في نهاية القصة بعد، لكن أخشى أن تكون لابد من نوع ختام الفردوس المفقود، إن إردنا أن نكون واقعيين.

نشر الكاتب روايته "عالم جديد شجاع" عام ١٩٣٢، وفيها قدم تصوراً لعالم المستقبل الذي انتصرت فيه الآلة والتقنيات والعلوم من ناحية والتنظيم السياسي من ناحية أخرى؛ ففي ذلك العالم لا يولد الأطفال بالطرق الطبيعية بل يصنعون في أنابيب الاختبار ويشكلون تبعاً لاحتياجات المجتمع الذي يحدد سياسته. زمن الرواية هو عشرات القرون في المستقبل البعيد، أما المكان فهو عالم جديد شعاره "الجماعة، التشابه، الاستقرار". وتبدأ الرواية بعد أن سار هذا العالم الجديد مئات من السنوات في طريق تطوره. فأصبح محدد الملامح وانتهى طور التجريب بالنسبة له. وأبطال هذه الرواية عبارة عن عشرة أشخاص يحكمون العالم بأجمعه يليهم في الأهمية مجموعة من الإداريين المعروفين باسم "معامل التفريخ والتكييف المركزية". والكومبارس

هم أبناء الشعب. حيث ينقسم كل شعب فيما بينه إلى طبقات مميزة هي الألفا، والبيتا، والجاما، والابسيلون، ولكل فئة من الأربعة زي مميز ولون يختلف عن لون الآخر. والمراقبون العشرة يقومون بتنسيق العمل بين أنحاء العالم. أما المديرون فعملهم يدور في جانب كبير من الحساسية؛ إذ يشرفون على "معامل التفريخ والتكييف" وهي معامل هائلة يُصنع فيها الإنسان ويعيش طفولته. وقد احتكرت صناعة الإنسان احتكاراً كلياً حتى نُسي العصر الذي كانت تحمل فيه النساء وتلد وأصبحت كلمة الأم لا تعني شيئاً بالنسبة لشباب ذلك الجيل، وتحمر لها وجوه القلة المدركة لمعناها كما يحمرّ وجهك خجلاً حين تسمع كلمة نابية غير مهذبة.

وقد تم تصميم معامل التفريخ والتكييف المركزية من أجل صنع الإنسان في المقام الأول ثم في تكيُّفه جسدياً وعقلياً وعاطفياً وخلقياً، نطفةً فجنيناً بالغاً. وهي في كل هذا تهدف إلى تحقيق شعار الدولة: "الجماعة، التشابه، الاستقرار". فالبويضات تلقح في أنابيب الاختبار بعد التأكد من نقاوتها وتوضع عقب تلقيحها كلٌّ في آنية زجاجية منفصلة يُكتب عليها تاريخ التلقيح والاسم. ووفقاً لخطة مرسومة تقسم البويضات الملقحة إلى طبقات المثقفين والفلاحين والعمال والجنود وفقاً لحاجة المجتمع ثم تحصن من الأمراض فَيُطعّم مَن رسم لهم العمل في المناطق الحارة ضد أمراض المناطق الحارة كالتيفود ومرض النوم، ويمنح مَن كتب عليهم العمل في المناطق الباردة القدرة على تحمل البرد بخفض درجة الحرارة تدريجياً. ففي هذا العالم الجديد ينتمي بنو البشر إلى فئات محددة بصفات مميزة تأتي نتيجة للتحكم الكيماوي البيولوجي عند اختيار البويضات للتفريخ أولاً، ثم معالجتها بالطرق العلمية أثناء نموها في أنابيب الاختبار ثانياً، ثم بعد فقسها وخروجها عن طريق استخدام الوسائل الفسيولوجية والنفسية ثالثاً.

وفي هذا العالم أصبحت كلمة الميلاد أو الأب أو الأم نابية يتحرج الجميع من ذكرها فإن ذُكرت عرضاً في محاضرة علمية أو حديث تاريخي احمرت الوجوه وتلافى السامعون عيون بعضهم البعض أو تضاحكوا إن كانوا أكثر جرأة كما يحدث الآن عند سماع إحدى النكات الجنسية ولا يعني هذا أن الجنس قد اختفى من العالم، فبعد أن تحرر الناس من إنجاب الأطفال أصبحت الممارسة الجنسية غير معقدة، تشجعها الدولة ما دامت غير مرتبطة بشخص بالذات بحيث يمكن أن تؤدي إلى ارتباط عاطفي أو علاقة شخصية بين فردين من الأفراد، وما دامت تتخذ الاحتياطيات اللازمة لضبط عملية الإنجاب. أما ما اختفى بالفعل فهو الحب بالمعنى المعروف في عصرنا كما اختفت العلاقات الإنسانية بوجه عام.

لذا فإن الفرد في عالم هكسلي سعيد لا يعرف الهم والألم، صحيح لا يدهمه مرض ولا تنساب إليه الشيخوخة، اجتماعي لا يشكو الوحدة، وسائل العيش ميسرة، وأسباب الاستقرار موفورة، راض عن نفسه وعن عمله وعن طبقته، مسلّم أمره في حماسة إلى من يتولون أمره، لا يفرح ولا يغضب ولا يكبت رغبة ولا يدفع مللاً. فإذا ما تسرب إلى نفسه بعض الملل عمد إلى حبوب "السواء" وهي أفيون لا ضرر له فتنقله إلى عالم وردي ليعود إلى الحياة أنشط وأقدر.

وبطلة رواية هكسلي هي الفاتنة لينينا التي تعمل في غرفة التلقيح، وهي حسناء ممشوقة ترتدي "شورت" قصيراً من القطيفة الخضراء، وتتحزم بحزام مراكشي مزخرف. عندما تستحم تجفف جسمها بمجفف كهربائي، وتتعطر من صنابير عطور عديدة تمتلئ بها غرفة الحمام. هذه الحسناء بدأت تتمرد على السلوك العام السائد في عصرها؛ فهي تكتفي بصديق واحد طوال

مدة طويلة، لم تعرف خلالها رجلا آخر، وعندما تناقشها إحدى زميلاتها أن ما تفعله خروج على مبدأ "الكل للواحد والواحد للجميع" تُقرر أن تتعرف على برنارد صديقها الجديد، وهو رجل غريب السلوك متمرد مثلها ولا يحب نوع العلاقات السائدة في عصره وإنما يحب بأسلوبه هو، أسلوب القرن العشرين، حيث يطلب لينينا لنفسه دون الجميع.

من الجدير بالذكر أن هدف هذه الرواية "ليس الاستقلال الاقتصادي. وليس حتى الرغبة في التحكم والسيطرة، فهي تخلو من التعطش للقوة ومن السادية ومن أي نوع من أنواع القسوة، وأولئك الذين يتربعون على القمة ليس لهم دافع قوي للتربع عليها. وبالرغم من أن كل إنسان سعيد سعادة فارغة من أي مضمون فإن حياته أصبحت عديمة المعنى لدرجة يصعب معها التصديق بأن مثل هذا المجتمع يمكنه أن يدوم".

وإذا كانت رواية هكسلي تصور مستقبل العالم في عام ٦٣٢ بعد ميلاد فورد — وهو تقويم ابتدعه الكاتب — "فمن الواضح أنها تستند إلى أسس أكثر علمية من الأسس التي تستند إليها رواية ١٩٨٤. ورواية هكسلي تنم عن ثراء خيال مؤلفها العلمي ومعرفته الوثيقة بالتفاصيل التكنولوجية؛ يدلنا على ذلك ما استحدثه في روايته من أساليب التفريخ والحضانة وتشكيل الأطفال على أساسين البافلونية الجديدة وتلقين هؤلاء الأطفال أثناء نومهم. ويعترف أورويل نفسه بالأساس العلمي الذي تستند إليه "عالم جديد شجاع".

أما هكسلي فيرد على مثل هذه المقولات مؤكداً: "لقد كنت منذ عهد طويل أفكر كثيراً في شتى الطرائق التي يمكن بها تحقيق القدرات البشرية وإمكاناتها التي لا حدود لها، وحدث منذ ثلاث سنوات أن استقر عزمي على كتابة هذه الأفكار. بالطبع يمكنك دائماً إبراز هذه الأفكار في الحوار، لكنك لا تستطيع أن تجعل شخصياتك تتكلم إلى ما لا نهاية دون أن تصبح مثيرة للملل، ثم كانت المشكلة الأخرى هي كيفية قص الحكاية أو معايشة التجربة".

رؤوف وصفي (١٩٣٩ -)

روائي مصري، مولود في القاهرة، حاصل على ماجستير في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، حيث عمل في التدريس بهذه الجامعة، كما قام بالتدريس في الجامعة المستنصرية (بغداد)، وفي التعليم الجامعي بالكويت، حصل على جائزة تبسيط العلوم في أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا، وعلى جائزة الثقافة العلمية من أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا، وجائزة مؤسسة هانز رايدل الألمانية، تخصص في كتابة روايات وقصص الخيال العلمي، وأيضاً في تبسيط العلوم للأطفال. وقد شارك في عمل الأبواب الثابتة العلمية في مجلات الأطفال، مثل مجلة "علاء الدين": (قصص الخيال العلمي، الموسوعة العلمية، القرن ٢١)، رؤية من العلم، وفي مجلة ماجد أعد دائرة المعارف، وكتب العديد من سلسلات الخيال العلمي للأطفال، وقدم برنامج "العالم يتقدم" في مجلة "العربي الصغير". كما يكتب المقال الثابت في مجلة "العلم". كتب القصة القصيرة، ونشر أولى أقاصيصه "عالم آخر" عام ١٩٧٤، حول مخلوقات دقيقة لا ترى سوى بالمجهر تتسم بالذكاء الشديد، وتستطيع أن تقرأ ما يدور في ذهن محدثها قبل أن ينطق به، وتتمكن من تهديد طبيب كي يقوم بإجراء عملية جراحية لخطيبته. نشر مجموعته القصصية الأولى "غزاة من الفضاء" عام ١٩٧٨، عن المجلس الأعلى للفنون والآداب، وله قصص

تحمل عنوان "من أدب الخيال العلمي" عام ١٩٨٩. صدرت له العديد من سلاسل الخيال العلمي لدى الناشر "المؤسسة العربية الحديثة"، منها "كوزموس"، "أوسكا"، "نوفا"، وله العديد من الكتب في مجال الخيال العلمي، صدرت في بيروت، وبغداد. كما ترجم العديد من مسرحيات الخيال العلمي.

هربرت جورج ويلز (١٨٦٦ - ١٩٤٦) H.G.Wells

إذا اعتبرنا أن جول فيرن هو أحد الأدباء الطليعيين في أدب النوع، فإن الكاتب الإنجليزي هـ. ج. ويلز هو الأب الروحي الثاني لهذا الأدب. وإذا كان هناك تعارض بين النظريات العلمية التي سادت عصر فيرن وجاءت بعده وبين أدب الكاتب الفرنسي فإن هذا التعارض يقل إلى حد كبير في روايات ويلز الذي اهتم بالمناهج والمعطيات العلمية أكثر فامتزج خياله الخصب وقدرته الإبداعية مع الفروض العلمية. وساعد على هذا أن ويلز كان مؤرخاً وباحثاً وعالماً ومفكراً اشتراكياً جاداً مما جعل رواياته تحظى بقدر كبير من القابلية للتصديق حتى على المدى الزمني الأكثر اتساعاً، ولم تعد مجرد خيالات تأملية بقدر ما هي تنبؤات مقروءة في المستقبل. كما كان ويلز أحد المؤمنين بخلق يوتوبيا تطرق إليها في رواياته وأبحاثه ودراساته المتعددة. وهو كاتب مارس التأريخ السياسي ودافع عن الفكر الاشتراكي.

وعند الحديث عن حياة ويلز الروائية يمكن أن نقسمها إلى ثلاث مراحل تبعاً لنوعية إبداع كل منها: فقد اتسمت المرحلة الأولى بقدرته المتدفقة على التخيل إلى أبعد الحدود؛ فقد راح يفكر في المستقبل البعيد وفي تصوره المثالي لما فيه، وكان من نتاج ذلك مجموعة من الروايات مثل "آلة الزمن" ١٨٩٥، و"جزيرة الدكتور مورو" ١٨٩٨، و"الرجل الخفي" ١٨٩٧، و"حرب العوالم" عام ١٨٩٨.

أما المرحلة الثانية فقد انتقل فيها من التخيل العلمي إلى البحث العلمي القائم على التمحيص والتدقيق فيما يدرسه دون اللجوء إلى الخيال. وفي هذه الفترة قدم روايات منها "تاريخ السيد دوللي".

وفي المرحلة الثالثة كتب ويلز قصصاً أطول من التي كتبها فيما قبل مثل "عالم ويليام كليسولد"، "شكل الأشياء في المستقبل"، "عقل العالم"، بالإضافة إلى "موجز تاريخ العالم" و"دراسات أخرى".

وويلز مولود في مدينة بروملي بإقليم غرب لندن في المملكة المتحدة، وهو أهم من أقام أدب النوع "على أسس علمية سليمة" واستخدم خياله الخصب وقدرته على الخلق والإبداع لتصوير بعض النتائج البعيدة لتطوير العلوم ووضعها في خدمة الإنسان. ولقد كان ويلز شديد الإيمان بالعلم وبقدرته على خلق عالم مثالي.

في عام ١٨٨٠ التحق هربرت بمصنع لنسيج الجوخ في مدينة وندسور ليساعد أسرته في تكاليف المعيشة. ولأنه لم يكن عاملاً ناجحاً ترك المصنع بعد فترة قصيرة، وعمل مساعد مدرس في إحدى المدارس الابتدائية، ثم عمل مساعد صيدلي بمدينة ميدل هيرست، ثم عاد مرة أخرى إلى مصنع الجوخ. وفي عام ١٨٨٤ منح إعانة أسبوعية مقدارها جنيه عندما التحق بمدرسة نورمال للعلوم بساوث هامبتون في لندن، وظل بها ثلاثة أعوام يدرس الكيمياء والطبيعة وعلم

طبقات الأرض والفلك وعلوم الحياة. وكان أستاذه في علم الأحياء البروفيسور توماس هنري هكسلي جدّ الكاتب ألدوس هكسلي وهو صديق وزميل العالم الشهير دارون.

وفي عام ١٨٩٠ نال ويلز درجة علمية مع مرتبة الشرف والامتياز في علم الحيوان من جامعة لندن، ثم عمل مدرساً لعلم الحيوان في إحدى الكليات الجامعية للمراسلة؛ أي أن ويلز كان أقرب إلى دارس العلوم منه إلى قارئ هاو أو محترف. وهو بذلك أول واحد في سلسلة طويلة من العلماء الذين احترفوا كتابة أدب النوع.

بدأ نجمه الأدبي يبزغ خاصة بعد نشر روايته "أول إنسان فوق سطح القمر" وهذه الرواية تبدأ بداية واقعية وتتقدم تدريجياً نحو عالم التجريب العلمي وتنتهي بحدث علمي خالق غير مألوف، وهو نزول رجلين فوق سطح القمر مع نهاية القرن التاسع عشر.

يكتشف العالم كافور مادة عازلة للجاذبية يطلق عليها اسم كافورايت، نسبة إلى اسمه. وعندما يتعرف على الكاتب المسرحي بدفور يحدثه عن أهمية الاختراع الذي توصل إليه. فمن اللازم وجود مادة عازلة للجاذبية — وموضوع الجاذبية هو المؤرق الأول لأعضاء نادي بلتيمور — كي يمكنه الخروج من نطاق الكرة الأرضية. ويقول بدفور إن على العالم أن يطبق استخدام هذا الاختراع بأن يصنعا سفينة قمرية ينطلقان بها نحو القمر. إذ يحدث عند صنع مادة الكافورايت انفجار عنيف يبعث بسقف المعمل وأجزاء كبيرة من منزل الجيران إلى عنان السماء. يشرح كافور لصديقه أن مادة الكافورايت قد عزلت الجاذبية الأرضية عن كتلة الهواء الملاصقة لها فارتفعت إلى أعلى وحلت محلها طبقة من الهواء محيطة بها وعزلت هذه بدورها عن الجاذبية فأطلقتها إلى أعلى.

وتوحي هذه الحادثة لكافور أن يصنع سفينة قمرية تصمم بحيث يمكن التحكم فيها ويستفيد من مادة الكافورايت في إدارتها. وتصمم بطريقة يمكن توجيهها حيثما يشاء قائدها ويبدأ الاثنان في تأسيس السفينة التي يستغرق إعدادها شهورًا طويلة.

وفوق القمر يصف ويلز السكان الذين يعيشون هناك. فهناك اختلاف بينهم وبين أهل الأرض. إنهم أشبه ما يكون إلى حشرة قريبة من النمل نظراً لصغر أحجامهم ورقتهم وشفافيتهم. وقد فشل كل من كافور وصديقه في التفاهم مع سكان القمر؛ فقتل بدفور العديد منهم بينما ود كافور أن يتفاهم معهم بعد أن أدرك أن لهم حضارتهم المتقدمة في بطن القمر وعلى شواطئ بحاره القمرية. ويفتقد الصديقان مركبيهما، إلا أن بدفور عندما يعثر عليها يركبها ويعود بها إلى الأرض، بينما يبقى كافور هناك يحاول أن يتعلم من سكان القمر لغة التفاهم ويبعث بإشارات لاسلكية إلى سكان الأرض ويوضح في رسائله كيف أن أهل القمر يعيشون حياة أكثر رقياً وتطوراً؛ فعالم القمر قائم على نظام دقيق أقرب إلى يوتوبيا جمهورية أفلاطون، أو لعله أشبه بأرون مدينة ويلز الفاضلة التي خصص لها كتاباً منفصلاً. فهم ينقسمون إلى العديد من الطبقات: الطبقة المثقفة التي تتكون من العلماء والمثقفين وعلى رأس هذه الطبقة يجلس "المثقف الأعظم"، أما طبقة العمال فتتكون مما يمكن أن يسمى "أيدي الآلة". وهناك الشرطة القمرية، وطبقات أخرى دنيا.

ومن الرحيل إلى القمر إلى الرحيل عبر الأزمنة في روايته "آلة الزمن" التي تروي حكاية رجل استطاع أن يخترع جهازاً يتمكن به من الرحيل عبر الأزمان، سواء ناحية المستقبل أو الماضي

فيسافر من القرن التاسع عشر الذي يعيش فيه إلى عام ٨٠٢٧٠١ ويصدم عندما يفاجأ أن المثالية التي ينشدها في تلك الحقبة غير موجودة، فالعالم منقسم إلى قسمين: الأول مجموعة من البشر يتوالدون فيما بينهم فوق سطح الأرض والطبقة الثانية تتميز بشرتهم ببياض مقصود لأنهم يعيشون في جحور تحت الأرض أثناء النهار وبالليل يعسون من جحهورهم لافتراس الآخرين.

يرى ويلز أن الإنسان المحدود بجسمه يمكنه أن يستفيد من كل الكون المحيط به أكثر من المخلوقات الأخرى، ورغم ذلك ماذا فعل الإنسان بالقمر إلا أن حوله إلى ساحة قتال ومهازل لا حدود لها، مثلما فعل الدكتور مورو بجزيرته.

ومع ضآلة حجم الإنسان وقصر الزمن الذي يعيشه فوق الأرض فإن لديه ما يكفيه وأكثر ليفعله في حياته. وحول هذه الفكرة دار كتابه عن "اليوتوبيا الجديدة".

وقد استطاع ويلز من خلال كتاباته أن يتناول مشاكل المجتمع الذي يعيش فيه، وكان عليه في بعض الأحيان أن يصوغ هذا الواقع في إطار خيالي. ففي "آلة الزمن" استخدم خياله العلمي كي يروي ألوانا جديدة من القصص غير المألوفة، لذا كانت الأزمنة التي رحل إليها مخترع الآلة مليئة بالشر أكثر من الأحلام عنده.

كيت ويلهلم (١٩٢٨ -) Kate Wilhelm

روائية أمريكية، تكتب قصص الخيال الغامض، ورواية الخيال العلمي، والفانتازيا، مولودة في أوهايو، نشرت أعمالها في العديد من مجلات الخيال العلمي، منها مجلة أوربت، كما عملت في مجال النشر لدى هذه المجلات، ومنها مجلة "عظيموف للخيال العلمي"، و"مجلة الليدى كوين للغموض"، و"فانتستيك مجازين"، و"أومني" وغيرها من المجلات. وقد قامت بعمل ورشة للكتابة بالمشاركة مع زوجها دامون نايت. حصلت على العديد من الجوائز عن قصصها القصيرة، منها جائزة مؤيلا عام ١٩٦٨، وجائزة هوجو عام ١٩٧٧، وجائزة نويلا في عامين متواليين هما ١٩٨٦، ١٩٨٧عن مجموعتها "الفتاة التي دخلت السماء"، و"للأبد لك يا أنا".

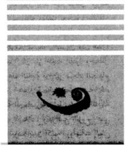
من أهم مجموعاتها القصصية في أدب النوع: "أكثر مرارة من الموت" ١٩٦٢، و"الشيء القاتل" ١٩٦٧، و"مرجريت وأنا" ١٩٧١، و"مدينة قابيل" ١٩٧٤، و"خطوط خطأ" ١٩٧٧، و"شاطئ الشتاء" ١٩٨١، و"مرحباً بك أيتها الغوغاء" ١٩٨٣، و"وقت الجنوب" ١٩٨٨، و"الملائكة تغني"١٩٩٢، و"الطفل الطيب" ١٩٩٨، و"المياه العميقة" ٢٠٠٠.

"مرافئ الروح" ملحمة فى رثاء النوبة بين الخروج من شرنقة العجز ومقاومة اللاوجود

رجاء على محمد

تجلية طبقات الثقافة في مرآة رواية "مرافئ الروح" ليحيى مختار

سعيد الوكيل



"مرافئ الروح " ملحمة في رثاء النوبة

بين الخروج من شرنقة العجز

ومقاومة اللاوجود

رجاء علي محمد

ربما أثارت عبارة "الثقافة النوبية" حساسية خاصة عند بعض القراء، الذين يشعرون أن "الوطنية" أو "القومية" يمكن أن تضار بتعدد الثقافات. وهذا وهم محض؛ فالثقافة العربية قد اعتنت، ولا تزال تعتني بالأعمال الأدبية التي تحمل الطابع النوبي، وتجربة الكتاب النوبيين في مصر تجربة رائعة. فكثيرون منهم – أو ربما أكثرهم – تعلموا اللغة العربية بوصفها لغة أجنبية، فلما أرادوا أن يستخدموها استخداما فنيا كانوا أكثر وعيا بما يمكن أن ينزلق إلى الكتابة الفنية من عبارات فقدت تأثيرها بكثرة الاستعمال، إنهم استوعبوا بذكاء مدهش أحدث تجارب الكتابة الفنية لدى الكتاب الواقعيين، وخصوصا العناية بالتفاصيل وبث نغمات الحديث العادي في لغة الكتابة، وما أصعب ذلك حين تدور القصة أو الرواية في بيئة النوبة[1].

والأديب النوبي يحيى مختار هو أحد هؤلاء المبدعين الذين تحدث عنهم المغفور له الدكتور شكرى عياد، فهو من حملة المشاعل النوبية الذين يضيئون بإبداعهم طريق الرؤية الصحيحة لمجتمع النوبة، بكل قيم هذا المجتمع وتقاليده وموروثاته ومشكلاته، بل بطبيعته الفطرية الساحرة وبنيته التي تفرد بها عبر الزمان.

والأديب يحيى مختار كاتب مقل فعلى الرغم من بلوغه التاسعة والستين من عمره فإن مجموع أعماله لم تتعد خمسة كتب: الأول "عروس النيل" من دار أخبار اليوم وحصل به على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٩٢، وكانت مجموعته الثانية من دار سعاد الصباح رواية قصيرة وثلاث قصص تحت عنوان "ماء الحياة" عنوان إحدى قصص المجموعة، ثم مجموعته الثالثة "كويلا" في سلسلة أصوات أدبية من الثقافة الجماهيرية، أما روايته الثانية "جبال الكحل" فقد صدرت عام ٢٠٠١ في سلسلة روايات الهلال، و"مرافئ الروح" هي الرواية الثالثة الصادرة عن دار ميريت ٢٠٠٥ والتي أعتبرها بين أكثر الروايات التي استطاعت أن تعكس حياة النوبيين في قراهم وهي في الوقت نفسه تشف كالنبوءة عن مؤشرات

وإرهاصات مأساة التهجير الذي تم بعد الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية بنحو قرن من الزمان، والتي بدأت نفرها ببناء خزان أسوان عام ١٩٠٢، ثم تتالت التعليمات عام ١٩١٢، ثم عام ١٩٣٣. ثم السد العالي الذي اقتلعهم من الجذور ليهجروا إلى كوم امبو شمال أسوان عام ١٩٦٤.

وتدور أحداث الرواية في إحدى قرى النوبة القديمة قبل التهجير الأخير. وهي قرية المؤلف نفسها كما هي القرية نفسها التي تدور فيها كل أعماله التي ذكرناها آنفا. وهي قرية الجنينة والشباك، حيث الطبيعة الجغرافية القاسية وظروف الحياة الأشد قسوة. فتبدأ بنهاية دامية، كانت أول خيط في نسيج الرواية، وهي أحداث المعركة التي هزم فيها جيش المهدى السوداني بقيادة عبد الله التعايشي والتي واكبت الحملة التي تم إرسالها بقيادة ود النجومي لفتح مصر وهزمت أيضا في معركة توشكي. وقد أعقب الهزيمة فراغ قاتل أحكم قبضته على العقول والنفوس بعد وصول مياه الدميرة (الفيضان) مما خلق مناخا ملائما للثرثرة ونسج الأساطير والخرافة نوعا من الهروب من الواقع والتفاعل السلبي مع الخطوب الجليلة التي تحل بأراضيهم، يقول الراوي (استتباب الأمن والهدوء في ربوع البلاد، بعد انـدحار جيوش الدراويش، جاء متزامنا مع وصول مياه الدميرة ليهبط الفراغ الطويل، ويحط على كل القرى ويتمدد مستريحا تسعة أشهر كاملة، خلالها تنطلق الحكاوى من عقالها من جديد، وتعشش الثرثرات على المصاطب وحول كوانين الشاى وتحت ظلال النخيل وأشجار السنط على الشطآن تنطلق بلا أفق أو حدود أو سماوات) (الرواية ص٩).

لقد نجح الراوي في أن يضفي مظاهر العجز والإحباط على الجو العام للرواية؛ فالحياة التي ترتبط بارتفاع منسوب المياه وانخفاضه، حياة غير مستقرة، تعيشها شرائح إنسانية محجوبة قسرا عن العمل المفيد والتفكير الجاد في أمور الحياة، ومن ثم أصبح ثالوث البطالة والغموض والخرافة خلفية مناسبة لظهور الشخصيتين المحوريتين في الرواية، وهما شخصية الشيخ حسن أبو جلابية، ثم شخصية الحفيد سلامة الذي يعد امتدادا لجده.

قرية الجنينة التي يستيقظ أهلها كل صباح على الغريب من الأحداث التي بدأت بالجهاد ضد جيوش الدراويش ثم ظهور كرامات الشيخ حسن، الذي أظهر العجائب في مقاومة الغزاة، والذي اختفى فجأة في ظروف غامضة وعبر النهر للغرب ثم عاد وقد جف ماء عينه اليسرى مما أذكى نيران الحيرة في أعماقهم في ظل هذا الغموض الذي يسلمنا ويسلم شخصيات الرواية إلى بؤرة عميقة تتأرجح فيها جميعا بين الدهشة والتعجب، خاصة أنه حينما عاد لم يبح بشيء عن تفاصيل تلك الرحلة الغامضة التي كانت تمهيدا لظهور شخصية الفتى سلامة، وكأننا في حلقة متصلة من الأحداث التي يكمل بعضها بعضا.

سلامة عبد السيد حفيد الشيخ الذي رآه يوم عبوره النهر للغرب مفترشا جلبابه متخذا منه قاربا يشق به عباب الماء، فذهل عمن حوله، وأخذ يعدو بكل ما فيه من رغبة في النجاة حتى خارت قواه بين أحضان أمه، وحينما روى ما حدث صرخة مروعة فقد بصره إثرها، فعادت الحيرة تلتهم نفوس القوم وهم يبحثون عن الوشيجة الخفية التي تربط بين عمي سلامة وفقدان الجد لعينه اليسرى (لابد لهم من الرسو على شاطئ يستريحون عنده فلابد أن جزءا من روحى هذين الشخصين أو خبايا أعماقهما التي يجهلانها تماما، لم يعودا

يملكون منه شيئا أو يعرفونه. ربما تكون مساحة في النفس أو الروح مستغلقة ومبهمة تخص قوة خفية تملك جذور العلاقة بين الشيخ والفتى غير تلك التي تربط بينهما من دم ورحم) الرواية ص٤٤.

ولكن الشيخ أبى أن يتحدث، وأنكر ما قيل عنه حين قال (كيف لجلباب أن يحمل جسدى)، وبعد عودته من الرحلة المجهولة بخمس دميرات مات الشيخ حسن على مصلاه، وكانت مراسم دفنه أغرب من حياته، وأصبح له مقام كمقام الشيخ عبد الله وسيدى كبير أولياء بلاد النوبة.

ومن الواضح أن الراوى قد نجح إلى حد بعيد في تحديد الملامح الأساسية للشخصية وإن اكتنفها بعض الغموض أو الغرابة التي تلج بها إلى دائرة اللامعقول أحيانا، من خلال رصده الدقيق لعالمها الداخلي والخارجي؛ مما أعطى النجاح بعدا آخرا تمثل في التوفيق الذي حالفه في رسم أبعاد الصورة كلها من حيث البؤرة والعمق. وكان ذلك عن طريق وصفه للواقع النوبي وحال أهله الذين يبحثون عن معجزة إلهية أو مدد سماوى لدرء الظالم وإعادة الحقوق المسلوبة، تمثل بداخلهم في البحث عن قائد روحاني يلتفون حوله، حتى أصبحت نفوسهم تربة خصبة لظهور فكرة الولاية، وجاء ذلك متوافقا مع عجزهم عن تفسير كرامات الشيخ حسن في إطار المألوف والمعقول فكان تناولا شاملا لمحيط الرواية وعناصرها أيضا من خلال الشخصيات الثانوية (وأبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية يتمثل في أنها هي التي تعمر عالم الرواية فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات) [٢]

ولم يقتصر نجاح الراوى على رسم خلفية مناسبة لشخصيات الرواية وأحداثها، بل امتد ليشمل أيضا نجاحا باهرا وتوفيقا بارعا في توظيف التقنيات الفنية التي تناسب الجو العام للرواية في غمرة الانسجام بين عناصرها.

وكانت أهم هذه التقنيات تقنية الأسطورة التي استخدمها المبدع في معالجة شخصية الشيخ حسن أبو جلابية والتي تمثل لب الحضارة النوبية وتعكس معتقدات أهلها الراسخة.

(وقوة الأسطورة تتمثل في أنها تعيش على الخط الفاصل بين الخيال الجامع والحقيقة الواقعة، وهي بالنسبة إلى معتنقيها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها شك) [٣].

وقد أرجعت معتقدات أهل القرية الأسطورية قدرات الشيخ الخاصة إلى أن روحه قد تلبست قطا فذهب به إلى باطن الأرض؛ لأنه كان توأما لأخيه حسين الذي مات بلدغة عقرب، والتوأم عندما ينام تسرح روحه وتبحث عن قطة فتلبسها وتسعى بها) أو هي تسعى به (الرواية ص ١٤).

ومن تلك البداية وصل الرواى لنقطة تداعى التقنيات. حيث تمخضت تقنية أخرى عن سابقتها ثم تضافرت معها في جديلة فنية واحدة، وهي تقنية العجائبية (الفانتازيا) والعجائبية هي (التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر) [٤] وكانت هذه التقنية خير تعبير عن غموض الشخصية وأفعالها وعجز أهل القرية عن تفسيرها، كذلك هي (وسيلة فصيحة للتعبير عن الكوابيس

اليومية لهزائم فردية وجماعية) وخوف دائم ومرعب من امحاء الهوية، إثر ضربات داخلية وخارجية متتالية [*]

فكانت خير تأكيد أيضا عما يمور داخل المجتمع النوبي من إحباط وشعور عارم بالضياع في غمرة التأرجح بين الهم العام والخاص.

كما استطاع توظيف تقنية الصراع من خلال تناوله لبعض الشخصيات الثانوية بشكل جديد، حيث نسج مستعينا بالمفارقة الأبدية بين الحقيقة والوهم تصويرا يمثل تيارين متضادين ؛ مما كان له بالغ الأثر على مسيرة الرواية، (فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص وتحيا بها الأشخاص وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعى الفردى متفاعلا مع الوعى العام في مظهر من مظاهر التفاعل على حسب ما يهدف إليه الكاتب)[٦].

والتيار الأول يمثله حسن بورس وعيد الله سراج صديقا الشيخ حسن وتابعا حفيده من بعده، وهما حركة التنوير في الرواية التي لا تنفى زهد الشيخ وورعه، ولكنها لا تقبل ماحيك حوله من أساطير الولاية، وتحاول وضع الأمور في حجمها الحقيقي، (كما قدم من خلال رحلتهما عرضا لحضارة النوبة وتاريخها العريق). أما التيار المضاد فتمثله شخصية العم اليش الذي يجيد فن الثرثرة والذي ادعى أن الشيخ قد أملى عليه قبل موته تفاصيل الرحلة المجهولة وكيف أنها كانت دعوة شيطانية إلى عالم الموتى، وحينما دارت معركة الرفض ثم الإذعان فقد الشيخ عينه اليسرى، وأن أحدا لم ير القارب الذي أقله سواه، وقد وجد الرجل تربة خصبة للادعاء على الشيخ حيا وميتا.

أما الصراع الذي كان أشد ضراوة وأكثر إفادة في تحديد ملامح الشخصية وأبعادها والإفصاح عن مكنونها هو الصراع الذي احتدم وتأجج في أعماق الشيخ نفسه، خاصة في شرخ شبابه بين الإقدام على المعصية والإحجام عنها خشية عقاب الله، فهو الشاب الماجن صاحب المغامرات النسائية المثيرة والشيخ الورع الذي كبح جماح شهوته وتاب إلى ربه بعد جهاد طويل للنفس، وبين الإقدام والأحجام، والرغبة عن المعصية والرغبة فيها، رصد الراوي مستويات ذلك الصراع من خلال تقنيتى الوصف والمفارقة التصويرية أيضا، تقول الرواية (يغلى الدم في عروقه وتبقى الرغبة والشهوة في رأسه لتشمل جسده كله معتصرة كل ذكرياته الجنسية المثيرة متراوحة بين الإقدام المندفع حتى التهور الذي لا تحمد عواقبه، وبين الإحجام الذي يبدأ فاترا ويظل قابعا منكمشا ليتحول إلى سوط يجلده بقسوة لتضئ في أعماقه صور الموت والبعث والحياة الرواية) (ص٢٧).

كما نلمح تقنية أخرى في أفق ذلك الصراع وهى تقنية استدعاء التراث والتأثر بمعطيات القرآن الكريم وقصص الأنبياء فقول الراوى (وتطل عليه آتية من وراء الغيب صورة جدة وأبيه وهما يرفعان أيديهما محذرين أن أكثر الفتن الملقية بالإنسان في المعصية تأتى من النساء، يذكرنا بقصة سيدنا يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز حين راودته عن نفسه.

كذلك في ظل امتداد تقنية العجائبية لتشمل محيط الرواية كله، نجد استخدام الراوى (للزمن العجائبى) وجاء هذا الاستخدام مناسبا لغرائبية الأحداث وغموض الشخصية

فالشيخ حسن يؤم المصلين في صلاة الظهر بالقرية. ويصلى العصر والمغرب بالروضة الشريفة في المسجد النبوي والعشاء في المسجد الحرام بمكة المكرمة. ليعود في لمح البصر لقريته بكر دفان في الليلة نفسها ليؤم المصلين مرة أخرى في صلاة الفجر.

كذلك تجلى الزمن العجائبي في غمرة وصفه إحساس اللإحساس بالزمن الذي انتاب الرجل في هذه الرحلة العجيبة فكان (كلما أوغل ازداد سكينة وطمأنينة أبعدته زمنا طويلا عما كان يعيشه بين قومه منذ ساعات — ما عادت ساعات كان ذلك في زمن مضى، هو في زمن آخر تماما كما هو في مكان آخر وهو لا يرى مكانا محددا، شعوره أنه في زمن قديم أكثر كثافة — الحاضر يكاد ألا يكون موجودا) وكأن شعور الشيخ حسن بالزمن يسير في خطوط متوازية مع التغيرات التي تلحق به والأهوال التي يلقاها.

وبعد حياة حافلة عاشها الشيخ أتت النهاية تكليلا وامتدادا لتلك الهالة المقدسة التي أحاطت به منذ ظهوره وحتى موته، فامتد تيار العجائبية ليشمل مراسم دفنه أيضا كي تكتمل دائرة الولاية وتنسج آخر خطوط ملامحة كما في قول الراوي (كانت مراسم دفنه أغرب من حياته التي تجلت فيها أمور كثيرة، شريف ناطق الذي كان على رأس مغسلى الشيخ همهم للذين معه اللهم صلى وسلم على سيدنا محمد إن عبيرا يفوق المسك طغى على رائحة ماء الورد الذي سكبناه في الصحن كوبية، (الرواية ص٤٧).

وكما في قوله أيضا (أخذ العنجريب يرتفع على مهل كأنما كان في انتظار انفساح السماء فوقه، بالكاد كانوا يمسكون حواف العنجريب، وازداد التهليل والتكبير وانطلقت الزغاريد وانهمرت الدموع، صلوا عليه في مسجد سيدى كبير، واتجه بهم صوب التلال الشرقية مقام الشيخ عبد الله ومقام سيدى كبير كان مقصده... وقريبا من مقام شيخه وحبيبه صاحب الركوة هبط، أقيم مقامه خلال أيام قلائل وأصبح حراس الجنينة والشباك ثلاثة (الرواية ص٤٩).

وبعد أن تداعت التقنيات وتعددت دلالاتها عبر مراحل ظهور شخصية الشيخ حسن، مضى ليسلم الراية للفتى سلامة حفيدة الذي كان امتدادا له، والذي قدم نور عينه مهرا لتكملة المسيرة.

وبعد أن فقد سلامة بصرة أصبح فاقدا لحاسة من حواسه الخمس الطبيعية، وبدأت الرواية تنحدر بنا إلى منعطف جديد وهو المعالجة الفنية لهذه الشخصية اليافعة التي نمت وتطورت حتى أصبحت شخصية محورية أضفى عليها سمت العجائبية أيضا في تناسق بديع بين خلفيتها والأجواء التي مهدت لظهورها، ثم التقنيات الفنية المستخدمة في معالجتها وسبر أغوارها. فبدأ الراوي في إطار الانتقال بين الشخصيتين استخدام تقنية المقارنة بين الفتى وجده لإيضاح أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، من خلال رصد ردود أفعالهما المختلفة حيال بعض المواقف المتشابهة، خاصة في مواقف التحام الجزء بالكل ومدى انسجام كل واحد منهما مع جموع القوم كما في قوله (لم يكن الشيخ سلامة متفرغا للخلوة كجده كان

منخرطا مع القوم في شوق وأكشف في الالتصاق بهم والجلوس معهم والاستماع لهم... ما يزيده رؤية لما يرى) (الرواية ص ٨٩).

ومن قبل قال عن الجد (الشيخ حسن غير مبال بكل ما يقولون سواء ما يسرونه أو ما يعلنونه، هو دائما جالس في مكانه وحيدا معتكفا أو وسطهم يعظ أو يفض مشكلة وأغلب أوقاته في سبحات طويلة يبحر فيها إلى أجواء نائية يغيب فيها عما حوله. وإن كان واعيا به) (الرواية ص١٥).

وفي النهاية وضح نقطة التماس وجوهر الخلاف الذي يشير إلى أن سلامة امتداد لجده لكنه لا ينفي عنه خصوصية الطبع كما في قوله (ولكن هوى الفتى غير هوى الجد مال للأذكار وأشعار المتصوفة، فجنح ومال ميلا شديدا نحو هواه. هو ينظر للوجود نظرة غير نظرة جده، وإن كان منه الكثير) (الرواية ص ٨٤).

ثم امتدت دائرة المقارنة، فأخذت طابعا أكثر خصوصية كي ترصد حجم التغيرات التي لحقت بشخصية سلامة في أطوارها المختلفة من خلال تقنية المفارقة التصويرية؛ فمن سلامة الفتى اللاهي حاد الحواس قوى البيئة تقول الرواية (في الوقت الذي كان القارب يعبر بالشيخ إلى عنيبة، كان الفتى سلامة عبد السيد جالسا على ضفة النهر عند حرش من نبات الحلفا وجذوع نخيل مقصوفة الرؤوس يجاهد سمكة كبيرة قوية عبثت به و"بسنارته"، فتخلف عن أقرانه) (الرواية ص ٣٠).

أما عن سلامة الذي أصابه العمى دون أن يدرى أسباب علته فأضحى كهلا ضريرا عليه هالة من اليأس والانكسار (ظل منكفئا على نفسه طاويا جسده الذي نحل ورق في وقت عده دهرا طويلا، قابعا طوال يومه كحيوان يلعق جراحه وحيدا في صمت عجزا عن الإبانة والشرح ذاهلا عما جرى بسرعة خاطفة ألقت به في جب مظلم لا يعرف قراره) (الرواية ص ٧٩).

وعن روح سلامة التي أطمأنت بنور اليقين بعدما اجتاز الأزمة، وأفاق من ذهوله (سلامة عبد السيد أضحى شخصا آخر، بدأ أن روحا غريبة قد حلت في بدن الفتى فجعلته قويا ممشوق القامة لم تحنه محنة العمى ولا ترددت خطواته، وأصبح جسده كله وترا واحدا مشدودا يتلقى عليه ايقاع كل شيء في الوجود من حوله) (الرواية ص ٨٨).

كما لجأ إلى بعض التقنيات الفنية الأخرى كوسائل للتعويض، من أجل سد فجوة العجز التي خلفتها حاسة البصر المفقودة، فاستعاض عنها بباقي حواس الجسم في ظل منظومة إبداعية يكمل بعضها بعضا، وكأنه أراد أن يشكل من معطياتها رؤية أخرى ذات طابع خاص ومذاق أكثر خصوصية، فهي أدوات الفتى في التعرف على الكون من حوله، ومن ثم امتد هذا التعويض في تفاعل مع البصيرة النقية لما هو أعمق من الرؤية البصرية، حيث وصل إلى درجة التأمل والاستنتاج كما في قوله (وأصبح جسده كله وترا واحدا مشدودا يتلقى عليه إيقاع كل شيء في الوجود من حوله، تتخلله عبر حواسه جميعا التي بدت كقرون لاستشعار مسام جلده، سمعه ولمسه، جديلة عصبية واحدة موصلة بؤرة بصيرته التي تكمن

فيها مشاهد واضحة كما كان يراها من قبل. وما جد له من رؤى لم يسبق له معرفتها تتكاثف حواسه حولها حتى تخبرها وتتعرف عليها (الرواية ص ٨٨).

وكعادته قام بتفصيل بعد إجمال. فتناول كل حاسة على حدة، بشكل أعمق وأوضح، فمن حديثه عن حاسة السمع أثناء تناوله لتقنية الوصف أيضا يقول الرواى (معرفته لأنواع الطيور من أصواتها وخفق أجنحتها في الفضاء فوقه أو على مقاربة منه) الرواية) ص (٩٠).

لكن النسق التعبيري لم يقتصر لديه على ذلك فأوغل في عمقه مضفيا سمت العجائبية على الحاسة (قيل أنه يسمع أصوات كل من رحلوا من الأهل في الأزمنة السحيقة غرقا وهمهمات ملائكة النهر معهم.. كان يتوقع هبوب العاصفة فور أن تقلع من مكامنها في السماء) الرواية ص (٩٠).

وحاسة اللمس التي تعتبر وبحق دليل المكفوفين والتي وصفها الراوي من خلال مستويات متعددة تعكس قدرة سلامة على الاستكشاف والتطلع كما في قوله (شرع في مبارحة الدار وحيدا متحسسا طرفة مستأنسا بعصاته) (الرواية ص٨٥).

كما استطاع أن يوظف أيضا تقنية (الفلاش باك) أو الاسترجاع وسيلة من وسائل التعبير والتعويض عن الحاسة المفقودة.

وكان ذلك في إطار الماديات أكثر منه على مستوى الأحداث من خلال استرجاع سلامة لعشرات الصور المختزنة في ذاكرته واستدعائها عند الحاجة إليها، كما تم توظيف التقنية من خلال بعض المواقف التي حدثت له فيها، كنوع من القرائن الدلالية، حتى تعامل مع الكون من حوله وهو عارف به فلم تؤثر عاهته عليه، ولم نجده يتعثر في طريق أو يسقط في حفرة، يقول الراوي (خفق أجنحة الحدآت مازال الصوت الوحيد الذي يطرح صور الحدآت في أعماق بحيرته مطلقة من عمق ذاكرته مئات الحدآت التي رآها من قبل فوق النخيل، وعلى سفوح الجبال محومة ومنقضة حاملة فريستها أو مقعية على جيفة، أو مطاردة القنائص في الشعاب والأودية البعيدة) (الرواية ص ٨٦).

وكما في قوله (عرف عنه أنه لا يتعثر في حفرة أو نتوءة صخرة أو يطرق بابا لدار لم يقصده كأن عصاته عين يرى بها، ذاكرته مازالت تحفظ مشاهدة السابقة فتبسطها أمامه ويستدعى مخزونها عند الحاجة، وعلى هذا كان قيامه وجلوسه خروجه ودخوله) (ص١٧).

كذلك وفى إطار تراسل معطيات الحواس، وجدنا استخدام الراوى لحاسة الشم بديلا عن البصر المفقود وكأن الأنف قد أصبح عينا ثانية تتعرف على الأشياء من رائحتها، كما في قوله: (كان يشم لكل فرد رائحة خاصة، كما كان يشم رائحة الرغبة في المرأة والرجل كما يشمها في الثور وأدرك مبكرا أن رائحة (مَنِيّ)، الرجل أنها نفس الرائحة التي يشمها عندما يسحق (الأدم) لقاح النخيل بين أصابعه، اكتشافه أذهله، فتتبع روائح المَنِيّ في الأرانب والكلاب والحمير ليجدها واحدة) (الرواية ص ٩٠).

والراجح أن فقد حاسة يعود بالقوة إلى غيرها من الحواس والأعضاء والقدرات في الإنسان ومن بينها الذاكرة التي تشحن قوة وتشعل نشاطا على حساب النظر، كانت قوة الذاكرة والذكاء عند العميان منفذا لهم يعوضون بها عما فقدوه) [٧].

ومن ثم يمكن القول إن خيال الراوى كان طائرا يحلق في سماء الواقع.

كذلك شاع استخدام ألفاظ الرؤية كما في قول الراوي (ينظر إلى السماء والخلاء) وكما في (يقف متلفتا حوله كأنه في رحمها ينظر مستشرفا المكان ويتلمس البراح والسكون). (الرواية ص ٩٠).

ولقد كان ذلك النمط اللغوى محاولة ناجحة في الاستعانة ببصيرة الشخصية عند التعامل مع عجز بصرها، وكأنها استعاضة عن البصر بالبصيرة حتى أصبحت الرؤية علوية روحانية؛ مما أعطى هذه الألفاظ دلالة أوسع في ظل المفارقة اللغوية التي نسجت خيوطها الراوية.

من ناحية أخرى شاع استخدام الراوى لتقنيتي السرد والوصف بوصفهما نمطا أسلوبيا للتعبير عن شخصية سلامة من باب التعويض اللغوى أيضا، نظرا لنوع عاهته وهى (فقدان الرؤية) التي تحتاج إلى لغة سمعية تمثلت في هاتين التقنيتين، بل امتد هذا التيار ليشمل الرواية كلها، ويطغى على غيره من أنماط التعبير عند تناول الشخصيات المحورية عامة، كأنه وسيلة للولوج لعوالم هذه الشخصيات وخلفياتها ودواخلها، فوجدنا وصفا دقيقا يتم من خلاله رصد أطوار التفاعل بين عالمي الشخصية الداخلي والخارجي، كقوله عن سلامة وقد تملكه الذعر إثر رؤيته لجده وقبل أن يكف بصره (واصل النظر والإمعان فيما يرى من عجب يجرى أمامه، فرك عينيه بكفيه المرتعشتين تحقق من صحوه، أمعن النظر مجددا، لم يكذب الفؤاد ما رأى.. الغروب ليس كغروب كل يوم.. السماء تتجلى بألوان يذهل العقل تبدلها وتغيرها.. امتزاج وانفصال ونسالات ضوء مذابة تبرق في دوائر تتقلب كتقلب تروس الساقية.. النيل مع السماء المتبدلة فوقه في حوار لونى صاخب) (الرواية ص٣٢).

وكما في قوله (حمى الخوف ترجف جسده ناشبة فيها مخالبها حتى تقلص وانحنى للمدى الذي تشنجت فيه عضلات ظهره محدثة ألما مروعا) (ص ٣٢).

كذلك قوله مستخدما المفردات الكونية نفسها في إطار وصفه للفتى نفسه ولكن بعدما اجتاز رحلة البحث عن الذات ووصل إلى مرحلة التصالح مع الوجود (ينظر إلى السماء والخلاء الذي فك إساره يشع غبطة خفية تمس روحه وبدنه فيرفع ذراعيه مباعدا بينهما حاملا عصاته كأنما يرحب بصديق طالت غربته) (الرواية ص ٨٦)

وهنا نلاحظ مدى ثراء النصوص وكثافة مضامينها؛ حيث نجد تصويرا دقيقا للموقف مفعما بالصور والتشبيهات الكونية المستمدة من البيئة المحيطة بكل معطياتها، والتي ترقى إلى درجة الشاعرية.

بل تمتد لتصل إلى التحليق الصوفى بما يتناسب والبعد الروحانى للتجسيد الفني. وكأن تطور معجم الألفاظ يسير في خطوط متوازية مع تطور أحوال الشخصية والتقنيات الفنية التي تعالجها، يقول الراوى (الوحدة مسرة خاصة وفرح ناعم حريرى الأردان.. مهموس وحميم.. هي نجوى ومناجاة ونجاة، هي هينمات تهمس. أنغام تسرى، (إيقاع يهبط من عل دوزنات تنبعث من النهر والشطآن وأحراش النخيل) (ص ٨١).

وإمعانا في الانسجام بين اللغة المستخدمة والشخصية التي تعبر عنها، نجد توظيف الراوى لتركيب لغوى آخر وهو استخدام فعل مادى عند التعامل مع شيء معنوي في حالة من المزاوجة بين لغة الراوية التي ظلت محتفظة بصوفيتها. وعجز الشخصية من خلال تقنيتى الوصف والمفارقة التصورية أيضا كقوله (الكلمات تغسله تحممه في بحر من الطهارة.. محت أية رغبة جوانية في السؤال والشكوى فتحت مشعة وسط سديم العتمة، تحسس لطف الله به في كلمات جده، وتلمسه بجماع فؤاده أيضا) (ص٨)

إن الراوى لم ينس عاهه سلامة الملازمة له فجعلها لزاما عليه في تعبيراته وتصرفاته أيضا، حتى جعله يتحسس لطف الله وكأن لطف الله تعالى شيء مادى يمكن أن يتحسسه الإنسان ويتلمسه أيضا ومن ثم (إن المرء يستطيع أن يلمس داخل معظم الأعمال الروائية الجيدة بناءًا داخليا يتشكل من خلال اللغة فحسب، قد يتمثل أحيانا في مجموعة من الصور المتواشجة فيما بينها، وفى أحيان أخرى يتمثل في تكرار كلمات بعينها تشير إلى نوع بذاته من التقييم الدالى، وفى أحيان ثالثة يتمثل ذلك البناء الداخلي في نمط من الأبينة النحوية التي تعاود الظهور مرة بعد مرة في مواقف خاصة)[8].

والمدهش هو ذلك الثراء اللغوى الذي تميزت به الرواية، فجاءت لغتها عربية أصيلة تعتمد على جزالة العبارة وقوة اللفظ، على الرغم مما قيل عن حداثة صلة يحيى مختار بها، وعلى الرغم من تأثره الواضح بالبيئة النوبية، وبعض الألفاظ المستمدة منها والتي ذكرها بلهجتها النوبية كما في (عنجريب — الدميره) لكن ذلك لا ينفى تعامله مع اللغة بذكاء شديد. حيث كان يأتى بنهاية الحدث أو الحدث مجملا ثم يفصل القول فيه في مواضع متباينة، ومن خلال مشاهد ومواقف متعددة، أى أنه يبعثر خيوطه ويقطعها ثم يعيد جمعها مرة أخرى بشكل مختلف، مستخدما عنصر المفاجأة الذي يتفاعل مع تقنية الفلاش باك (الاسترجاع) في انسجام عجيب، جعل الرواية تعج بحياة فنية وإنسانية رحبة من خلال الأحداث وتضافر وشائجها، فنجده وفى غمرة حديثه عن الحيرة التي التهمت نفوس أهل القرية حول ما أتى به الشيخ حسن من غرائب يطالعنا بقوله عابثا بمهارة بأعصاب المتلقى وذهنه (مات الشيخ حسن أبو جلابية فجأة في ليلة كان القمر فيها بدرا) (الرواية ص٤٥)، ثم يأتي دور الشرح والتفصيل لديه بعد أن ألقى بالطامة الكبرى في وجوهنا كما في قوله (قالت زوجته سكينة بسطان قام في منتصف الليل كعادته ليصلى بعض ركعات القيام سمعته يتوضأ من ركوته وبعد التكبيرة الأولى وفى الركعة الأولى سجد ولم أسمع صوته بعد ذلك، لم يقم) (الرواية ص ٤٥).

ثم التقط طرف الخيط ثانية مستخدما تقنية الفلاش باك عند حديثه عن حالة زوجة الشيخ وآلامها أثناء استرجاعها لذكرياتها مع زوجها مضمنا الحديث بعض خصاله وظروف حياته (سالت دموعها في صمت ممتثلة لأمر الله. إيمانها يفوق حزنها على ما اعتبرته عجزا منها على أن تهب له صبيا، عندما كانت تشير إلى هذا على فترات من طرف خفي في خوف وحذر، كان يغضب غضبا شديدا على ضعف إيمانها) (الرواية ص ٤٥).

وبعد أن طويت صفحة الموت، وجدنا سيرة الشيخ العطرة تطل برأسها ثانية على مسيرة الرواية، من خلال حديث الراوي عن زيارات الرجل المتوالية لحفيده سلامة.

وهنا تجلت الملامح الأسلوبية عند يحيى مختار الذي استطاع أن يجعل القارئ في حالة يقظة دائمة أثناء تعامله مع النص باحثا عن الخيوط الخفية التي تربط الأحداث المختلفة والمتداخلة أيضا.

وفي المقابل ضاقت مساحة الحوار بشكل كبير فقد معها حيويته وفاعليته. فلم نجد سوى بعض المواقف الحوارية القصيرة التي كان يصفها أحيانا.

وفيما عدا ذلك لم نسمع صوتا آخر سوى صوت الراوي، كما لم نجد منولوجا داخليا واحدا في الرواية على الرغم من تعدد المحن والصراعات التي كانت تمور بداخل شخصياتها.

بقي أن نشير إلى جديلة أخيرة من التقنيات المتضافرة استطاع الراوي من خلالها أن يعزف لحن النهاية على الوتر الأخير في تلك الأنشودة الطويلة، وهي جديلة تشتمل على تقنيتي الرمز والمعادل الموضوعي، وكان ذلك من خلال الركوة والناي اللذين أوصى بهما الشيخ لحفيده على ألا يرثهما أحد بعده، وكان عنده نهايتهما؛ فالركوة التي كان يتوضأ منها ولا تنضب أبدا، والتي أضحت مجهولة المصير بعد اختفاء سلامة. ولم يطلعنا الراوي على نهاية واضحة لها، تعد رمزا للأمل الجريح الذي ظل يراود الإنسان النوبي في غمرة تأرجحه بين اليأس والرجاء.

أما الناي الذي أحيط بهالة من الغموض خلفت عشرات التساؤلات عن حقيقته ومصدره وكيفية وصوله للشيخ، وهل هو ناي الشيخ مكي الدقلاش السكوي الذي سمع عنه الشيخ حسن في السودان والذي يمثل إحدى علامات الولاية، أم هو الناي الذي أهداه له عظماء باطن الأرض، أم هما ناي واحد؟ ومن ثم كان هذا الناي تقنية مزدوجة الدلالة؛ فهو معادل موضوعي لشخصية سلامة، وما أكتنفها من غموض في البداية والنهاية.

وهو رمز لأرض النوبة التي تعد بدورها رمزا للحضارة النوبية، بل الكيان النوبي كله فنقطتا الالتقاء هما الغموض والنهاية غير المتوقعة، وهنا تتجلى آلام يحيى مختار وكل أبناء جيلة من الأدباء النوبيين في غربتهم (فالوظيفة الرمزية للمكان ترتبط ارتباطا كبيرا بالوظيفة الجغرافية؛ فالمكان تكون له وظيفته الرمزية التي تفيد في تأكيد البناء الأساسي للشخصية لدى الفرد وتعضيده، فالخبرات المتكررة في مكان معين تساعد في تطوير إحساس ما بالاستمرارية وشعور ما بالانتماء لمكان معين يجاوز الأفراد وظروفهم الخاصة المباشرة. ولا يشترط أن تكون الأماكن التي تدعم إحساس المرء العميق بالهوية هي الأماكن التي يتحرك

هذا المرء فيها، وينشط الآن، بل يمكن أن تكون أماكن تنتمي إلى الماضي أو تنتمي إلى الحاضر، وهو بعيد عنها الآن يحن إليها ويتمنى أن يفنى فيها)[٩].

وكان ذلك أيضا هو حال أبناء النوبة الذين هُجِّروا عن آراضيهم فأخذوا يتخبطون في ظلمات الحياة الجديدة ويجرفهم تيار الحنين في بحره المتلاطم.

كذلك فالناي هو الآلة التي عزفت عليها أغنية الوداع التي كانت بمثابة نبوءة لنهاية النوبة الحزينة ثم أتت نهاية سلامة نفسه وهى اختفاؤه دون أن يسلم الراية لأحد بعده، فكانت نهاية أسطورية تمخضت عن التقنيتين السابقتين في ظل ظاهرة التكثيف التقنى التي انتشرت في أرجاء الرواية.

وكأن سلامة بدوره كان معادلا موضوعيا لأرض النوبة وحضارتها، التي اختفت كما اختفى هو، ثم عزف لحن الرثاء الأخير في غمرة تعدد النهايات، ألا أمل ولا رجاء ولا امتداد.

ولم يبق سوى صوت الناي أتى حزينا ليشهد أن هنا بالأمس كانت حضارة وحياة (انع يا قلب تلك الأرض التي منها نشأت).

الهوامش:

١ — مجلة الهلال: سلسلة المقالات النقدية / القفز على الأشواك — أبريل ١٩٦٢م. د. شكرى عياد.

٢ — قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير / روجر هنيكل ترجمة وتقديم وتعليق د. صلاح رزق — دار الآداب ١٩٩٥.

٣ — الحلم والرمز الأسطورة: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر / د. شاكر عبد الحميد — الهيئة المصرة العامة للكتاب / ط ١ / ١٩٩٨م / ص١٤.

٤ — مدخل إلى الأدب العجائبى: تزفتين تودوروف / ترجمة الصديق بوعلام / مراجعة محمد برادة / دار الشرقيات للنشر ط ١ / ١٩٩٤ / ص٤١.

٥ — شعرية الرواية الفانتاستيكية / شعيب حليفى / المجلس الأعلى للثقافة / ١٩٩٧ / ص ٤٨.

٦ — مدخل إلى النقد الأدبى الحديث د / محمد غنيمى هلال، مكتبة الأنجلو المصرية / ط / ١٩٦٢ م ص ٥٦٢.

٧ — لغة العيون / حقيقتها / مواضيعها / وأغراضها / مفرداتها وألفاظها د / محمد كشاش — المكتبة العصرية / صيدا / بيروت / ط / ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩ م ص ٣٥.

٨ — قراءة الرواية ص ٣١٢.

٩ — الحلم والرمز والأسطورة ص ٣٠٣.

تجلية طبقات الثقافة في مرآة رواية "مرافئ الروح" ليحيى مختار

سعيد الوكيل

أَدين بدين الحبِّ أنَّى توجهتْ

ركائبه، فالحب ديني وإيماني

(ابن عربي)

المعرفة بلا زمن، تماما كالروح

(يحيى مختار)

لم يُظلم أحد من المخلوقات الحقيقية أو المتخيلة مثلما ظلم القارئ المتخيل، وأعني به نفسي. ماذا يتوقّع مني حين أجد أمامي رواية بعنوان "مرافئ الروح" سوى أن أستعيد أجواء موسيقى تشايكوفسكي في الكونشيرتو رقم (١) للبيانو. حيث تسير الروح في مساربها، فتضيق بها أحيانا وتتسع لكنها لا تصل أبدا إلى مرفأ. فمكانها هو الأبدية ذاتها؟ ونستطيع أن نستلهم برجسون في رؤيته لتلك الطاقة الروحية السارية في الكون، ثم نعرّج إلى العالم الفسيح لصوفية ابن عربي ووحدة الوجود عنده. هل يفتح العنوان الآفاق أمامنا لنستشرف أجواء صوفية وفلسفية عميقة لا يكاد يوحي بها الحجم الضئيل للرواية ولا الغلاف الجميل الذي يحيل بدرجاته اللونية وقِطع كولاجه إلى الأجواء التقليدية النوبية وهي الأجواء التي تحاول أن تحصرنا فيها عبارة "رواية من النوبة" التي وردت في الغلاف الداخلي (ربما لأسباب دعائية تتعلق بالنشر) تحت عنوان الرواية نفسها. ولا يلبث صوتا الناشر والمؤلف أن يندغما معا في الإهداء المقدم إلى المثقفين الشرفاء الراحلين: "**إلى إبراهيم منصور؛ ضمير كل مثقف شريف؛ إبراهيم منصور الذي لم يغادرنا ولم تتقطع وشائجنا معه... مازال معنا وجوده الحق .. كلماته.. حكمته .. حبه وصحبته الدافئة .. شجاعته.. سخرياته اللاذعة ضد الأدعياء.**"(١)

في صفحة واحدة (هي أولى الصفحات) يرسم السارد الإطار النفسي للرواية، وبعد أسطر قليلة يخط جوهر الرؤية، ويعقد الاتفاق الضمني الأكثر وضوحا بيننا وبينه؛ والذي ينص على أن أقبل الاعتراف بأن هذا العمل كله ينتمي إلى وسائل التطهير الفني كتلك التي عرّفنا إياها أرسطو، حيث لا يبقى في مواجهة الحزن الذي هو سمٌّ إلا أن تكون الحكايا. وأن تتحول إلى ضمير حي نابض لا تمحوه الأيام في مواجهة كل وسائل المحو. فالرواية التي تبدأ بتصور سريع يكشف عن قضاء الإنجليز على سلطة عبد الله التعايشي في السودان. ترجع بآلة تصويرها مع القوات الظافرة إلى أسوان. حيث "**ترك الأهالي كل ذلك وعادوا لحكاويهم من جديد .. هذا دأبهم .. عندما تعتصرهم الأحداث عصرا يزوغون بما يتبقى فيهم وما يستطيعون التشبث به والتعلق بأهداب النجاة .. الحزن سم.**" (ص ٨)

الحكايات التي يحكيها الناس لا تنفصل عن واقعهم، فحكاياتهم عن "حسن فقير" أو "حسن أبو جلابية" – ذلك العالم الفقيه الذي تحول من شقوة الشباب إلى سكينة الحكماء، وأصبح يحاط بكل حكايات الخوارق والكرامات – هذه الحكايات تشير إلى واقع الناس وحاجتهم الملحة إلى تلك الشخصية التي تحقق أحلامهم. وتسمح لهم بتجاوز عوالمهم الضيقة إلى عوالم أكثر رحابة.

المشهد الافتتاحي يقدم لنا الإطار النفسي الذي يحيط بالشخوص ويحدد مصائرهم، ففيه يظهر الخليفة عبد الله التعايشي وقد رفض الهروب من أمام الإنجليز بعد أن أصبحت هزيمته الشاملة محققة، وآثر أن يترجل عن جواده ويجلس على فروة الصلاة منتظرا ضخات الرصاص. هذا المشهد يذكرنا بمشاهد مماثلة في القرن الخامس عشر وما تلاه حين تعرض الأمريكيون الأصليون لإبادة شبه كاملة، ولم يرحم الغزاة تحضرهم وكرم ضيافتهم، وكانت الطبيعة العقائدية للسكان الأصليين سببا من أسباب ضياع أرضهم وأنفسهم أمام هذا الغازي الذي لا يرحم. ويعد المشهد الختامي ترجيعا للمشهد الأول، ولكن على نحو رومانسي حزين، حيث يهجَّر النوبيون من أرضهم قسرا تاركين ديارهم ومقابر أجدادهم إلى الأبد. ويضيع كل شيء سوى صوت الماضي الجميل الحزين؛ صوت ناي شيخهم سلامة عبد السيد؛ فحين عاد بعض النوبيين كان النهر قد جف وضاع كل شيء، ولم يجد هؤلاء العائدون ما يربطهم حقا بالأرض. لقد فقدوا هويتهم بفقد أرضهم التي لا أمل في عودتها إلى طبيعتها، وأصبحوا "**يسمعون في الصحراء حولهم وفي شعاب الجبال وفي مياه البحيرة عند نتوءات الجبال الغرقى، على مسافات داخل البحيرة تماما فوق مواقع القرى القديمة الغريقة عند مرافئ الروح – يسمعون صوت الناي مُنبعثا ناشرا أجنحته كطائر في الليالي المقمرة .. نفس الكلمات ونفس اللحن.. آهٍ يا قلب تلك الأرض التي منها نشأت. يظل الليل بطوله يتردد صداه مُنداحاً يغرق كل شيء ويذوب متلاشيا مع خيوط الفجر.**" (ص ٩٥) وعلى الرغم من هذا يبقى الأمل الوحيد متمثلا في الإنصات العميق لهذا الصوت الكامن في الأعماق السحيقة؛ صوت الناي، صوت الثقافة المشتركة والوجع الجامع.

هذا الملمح السردي المتجلي في خلق هذه الوشائج بين المقدمة والخاتمة يرتبط كذلك بالإهداء؛ حيث يشار إلى غياب جسد المُهدَى إليه، وإن بقي حاضرا بكلماته وحكمته وسخريته؛ إنه ليس جسدا بل هو ضمير كل مثقف شريف. الكينونة إذن لا تتحدد بالجسد

أو الأرض. بل بالضمير والإصرار النبيل على البقاء ومقاومة محو الصوت العميق بداخلنا، صوت الكينونة. أو لنستخدم تعبير هايدجر "نداء الوجود".

تتركز أحداث الرواية منذ بدايتها على شخصية محورية. "**وكما يُجمع ثقب في سقف غرفة مظلمة كل أشعة الشمس في حزمة واحدة ويسلطها على بقعة واحدة، تركزت كل الأحاديث والحكاوي في كل نجوع "الجنينة والشباك" حول الشيخ حسن أبو جلابية**". (ص ٨) كذلك تتركز أحداث الرواية منذ بدايتها عليه؛ فهو الشيخ الذي تحيط به الأساطير ويقوم بكثير من الكرامات. لكنه لا يعترف بذلك كله ويتصرف على نحو هادئ متزن بوصفه شيخا عالما. لكن من حوله ينقسمون قسمين؛ فهناك "إليش" الذي يحاول أن يبدو أمام الناس بوصفه خازن أسرار هذا الشيخ وباب تأويل افعاله وأقواله. ويفعل في سبيل ذلك الكثير، ونظل نحن القراء مشوشين بشأنه؛ لا نستطيع أن نجزم بمدى صدقه. أما المجموعة الأخرى فتبدو عقلانية تحاول أنه تضع أفعاله في إطار منطقي وإن ندّ بوصفها عنه. وهذا ما نجده واضحا في شخصيتي صديقيه عبد الله سراج وحسن بورس. حسن بورس منذ صغره تمرد على العمل في الأرض وآثر أن يرحل إلى أسوان والقاهرة ليعرف أكثر، فكان أن عمل مع الرحالة ورجال الآثار دليلا فتعلم منهم الكثير. وصار يؤمن بأن النموذج الأمثل هو الإنسان الجامع بين العقيدة والعلم والفن مثلما كان الأجداد. وهذا النموذج هو الذي تجلى فيما بعد في شخصية الشيخ سلامة. وقد فسّر حسن بورس موقف الناس من الشيخ بأنه حاجة حقيقية تظهر خصوصا في أيام الملمّات، وهذا ما قاله بوضوح لعبد الله سراج: "**إذا لم يكن عندنا الشيخ حسن لكان هناك آخر، نعم كان القوم سيخلقونه، ينتزعونه من بينهم ويرفعونه إلى مقام الشيخ**". (ص ١٢)

والحق أن المجموعتين من الشخصيات تساعدنا – نحن القراء – على أن نبقى على السراط بين التصديق والتكذيب، وهذا بالضبط ما تسعى إليه النصوص العجائبية.

النص بين العجائبية والواقع

يحرص السارد في عالم الرواية العجائبي أن يضع خيطا دقيقا متأرجحا بين إمكانات التصديق والإنكار لدينا؛ فمن ذلك أنه يجعل "حسن فقير" شخصا يمر بتحولات طبيعية صوب الصلاح والمعرفة والكشف، ثم يخلط ذلك بحكايات الناس حوله حتى نكاد نصدقها. ولا يلبث أن يردنا إلى الشك في طبيعة الشخصية نفسها ودوافعها وتطلعاتها؛ وذلك من خلال الحوار بين "حسن بورس" الصديق القديم للشيخ حسن. وصاحبه ناظر المدرسة الأولية "عبد الله سراج". وهو الحوار الذي يسبقه عبارات سردية تحفزني على التصديق: "**الشيخ حسن غير مبال بكل ما يقولون، سواء ما يسرونه أو يعلنوه، هو دائما جالس في مكانه وحيدا معتكفا أو وسطهم، يعظ أو يفض مشكلة، وأغلب أوقاته في سبحات طويلة يبحر فيها إلى أجواء نائية يغيب فيها عما حوله وإن كان واعيا به، ويعود متمتما ببعض الكلمات كأنها خواطر راودته، كانوا يرونها بذورا يبذرها في حجورهم تنبت منها أحاديث بعضها من بعض لا تجف فروعها**.

معلقا على تمتمات الشيخ قال عبد الله سراج يوما لحسن بورس: عندما يتحدث الشيخ إلى الناس يبدو لي كأنه عاد قاطفا تلك الحكم من ذلك المكان الذي كان هائما فيه .. إنني أرى أنه يغذي عن عمد رأي الناس فيه." (ص ١٥)

ليس أمامي الآن – بوصفي قارئا متخيلا – سوى أن أستجيب لتلك الرغبة التي يدعوني إليها النص، فأبقى على السراط بين التصديق والتكذيب، أي في قلب العجائبي. والحيلة التي يلجأ إليها السارد ليسقطني في شراك العجائبية أن يختلط صوته بأصوات الشخصيات، فلا ندري أيتحدث السارد أم إحدى الشخصيات، ومن ثم يختلط الواقعي بالمتخيَّل. هذا من أسميه الراوي أو السارد الممسوس بالشخصية. هل أراد السارد حقا أن يخبرنا بأن الشيخ حسن عَبَر حقا النهر ممتطيا جلبابه، أم استعار أصوات الشخصيات ليحكي ما تردده؟ فلننظر كيف يسقطنا السارد في شباك العجائبية من خلال سرده عن الشيخ حسن فقير: "ضربات مجدافين تتابعت خلفه .. التفت .. كان ما رآه قاربا جديدا يبرق لونه الأبيض في الصفرة التي تسبق المغيب، فبدا أشهب مع انعكاسات ماء الدميرة المحمرة. لم يتعرف على القارب، ولم يشاهده من قبل، ولا عرف صاحبه الذي يبدو أنه لم يحفل بالتعرف عليه، والذي بدا أنه آت خصيصا له .. أرسله من جاء منهما النداء، ولأنه كان في عجلة من أمره، فقد ارتاح لهذا التصور، الأذان أوشك أن يرفع، وما يعنيه هو سرعة الوصول. خطا خطوة واعتلى القارب. لم يجد إلا مكانا ضيقا يكاد يسعه. المكان مبتل برذاذ ضربات المجداف. خلع جلبابه وافترشه جالسا بقميصه وسرواله الطويل، واضعا ركوته بين ساقيه وممسكا بها بكلتا يديه كالممسك بمقود ركوبة. القارب يشق صفحة النهر في قوة نحو الغرب كما رفاص مأمور "كورسكو" متحديا صخب الدميرة التي ارتفعت مياهها العكرة بالطمي. لم يفه بكلمة ولا حدد للربان وجهته، وهل كان هناك اتفاق ما أو فهم متبادل للنوايا؟ الله أعلم. ربما كان ذلك إدراكا خفيا أو تواصلا .. من يدري؟" (ص ص ٢٩ –٣٠)

السارد هنا يجزم بما يقول، ولا ينسبه إلى أحد يمكن الشك في كلامه، لكنه لا يلبث أن يلقي حولنا بعبارة مشككة، فهو يستخدم الفعل المبني للمجهول، كما يستخدم التشبيهات ليفعل بنا فعله السردي المشكك: "قيل إنه ظل لائذا بالصمت منذ خرج من التكية، ولم يحدث أحدا إلا نفسه عند افتقاده لحاكم مرجان وعوض كتي. لم يكن هناك أحد، والربان لم يلق عليه التحية ولم يتسن له أن يشكره على صنيعه. بدا كمن همّ بذلك عندما أدرك تقصيره الذي كانت وراءه عجلته وتلهفه للوصول قبل الآذان، والتفت خلفه فلم يجد لا القارب ولا الملاح .. اختفيا .. وكان آخر عهده بهما." (ص ٣٠)

هل هناك ما يدفع بالسارد إلى أن يتخلى عن يقينه ولغته الجازمة سوى الرغبة العميقة لديه في جذبنا إلى العجائبية، متراوحين بين الشك واليقين؟

العجائبية والشعرية

ولا تنفصل العجائبية عن الشعرية، حيث تتوسل الرواية بالوصف الخارجي للعالم والأشياء كشفا لأعماق الشخصيات والأحداث، ويلاحظ أن ذلك السرد يستند إلى الرؤية البصرية التي تكاد تلامس البصيرة. أكثر المشاهد تجلية لهذا مشهد الفتى "سلامة عبد

السيد" الذي كان يلملم سنارته وهو على الشاطئ. فإذا به يجد جده الشيخ "حسن فقير" يعبر النهر على جلبابه وكأنه قاربه. التصوير هنا ليس تصويرا تقليديا يستند إلى التشبيهات المألوفة والصياغات اللغوية المعتادة. بل يبدو جديدا كل الجدة، أصيلا مبتكرا. إنه وصف يجسد روح وحدة الوجود التي تتواتر عبر الرواية في هدوء بغير خطابية. ولننظر إلى هذا المشهد الذي يرسم لوحة مركبة يمكن رسم بعض ملامحها بالألوان لكنها تظل تند عن أن تجسد فعليا كل تفاصيلها؛ ذلك لأن الأبعاد الروحية التي تختلج بها أعماق الشخصية لا تقاربها إلا الكلمات نفسها؛ كلمات ساردنا البارع: **"وقف ورفع رأسه متطلعا إلى عقدة الخيط مع عود السنارة، فوقع بصره على جده الشيخ حسن فقير وسط النهر مفترشا جلبابه متخذا إياه قاربا يشق به التيار نحو الغرب ... واصل النظر والإمعان فيما يرى من عجب يجري أمامه. فرك عينيه بكفيه المرتعشتين مرات. تحقق من صحوه .. أمعن النظر مجددا .. لم يكذب الفؤاد ما رأى. الغروب ليس كغروب كل يوم .. السماء تتجلى بألوان يذهل العقل تبدلها وتغيرها .. امتزاج وانفصال ونسالات ضوء مذابة تبرق في دوائر تتقلب كتقلب تروس الساقية. النيل مع السماء المتبدلة فوقه في حوار لوني صاخب، تنبثق منه مشاهد متداخلة تتبدى في انفصال والتحام كتفتق أكمام الزهر مجسدة صورا غريبة تأخذ بلبه وتطرحه كالمسحور. حمى الخوف ترجف جسده ناشبة فيها مخالبها حتى تقلص وانحنى للمدى الذي تشنجت فيها عضلات ظهره محدثة ألما مروعا. انقشعت التشنجات للخلف ارتخاء شمل جسده وروحه، ليتبدل الخوف إلى رهبة .. رهبة فيها قبس من تجليات علوية غامضة تربت عليه في حنو وسط السكون الساجي الذي احتواه والكون. ضوء الغروب الذي بدا في الذوبان والانتهاء في الأفق الغربي البعيد ينسحب من فوق النهر والنخيل والشجر آخر مراسيه على الأرض، عابرا السماء للغرب ليشع في أعماقه وعيا وإدراكا يتخطى يفاعته ويضعه على عتبة يقين مبكر. إن ما حدث أمامه شيء خارق وموصول بقدرات لا ترى ولا تحد .. غامضة ومسيطرة لا طاقة له باحتمال وطأة نشوتها النورانية. أعقب اللحظات الخاطفة كالبرق، ضوء معرفة ساطعة كاليقين أعشت عينيه في عتمه الغيب الذي تومئ إليه تلك المعرفة، ليظل مشلولا في جلسته منهدم الجسد مزيحا ذلك الأنس الخفي الذي احتواه للحظة كأنها تخفف عنه وطأة تلك النشوة المسكرة." (ص ص ٣١- ٣٢)**

لا يحاول السارد في هذا المشهد أن يرسم كل الملامح، بل يبقيها عامرة بالغموض. فحوار ألوان السماء والنهر تجسد صورا غريبة لا نعرفها، ولكننا ندرك وقعها من الإشارة إلى ذهول "سلامة"، كما لا ندرك أبعاد الرهبة والسكون ومقاربة اليقين إلا من خلال أثرها عليه أيضا؛ فكأن الشخصية هنا هي المرآة الصقيلة التي تجعلنا ندرك الوصف في ظل عصيانه وتأبيه على التأطير والإدراك الكامل والسجود لسلطة التعبير بالكلمة.

يصل النص إلى قمة صفائه وروعته حين يصل إلى الوصف رابطا إياه بعمق الشخصية؛ وهنا تتجلى شعريته الفائقة، صانعة بلاغتها المميزة التي لا تني تستعير مفردات الطبيعة النوبية الأصيلة بذكاء ومهارة. فضوء الغروب الذي يراقبه سلامة إذ يغيب **"ينسحب من فوق النهر والنخيل والشجر آخر مراسيه على الأرض، عابرا السماء للغرب ليشع في أعماقه**

وعيا وإدراكا يتخطى يفاعته ويضعه على عتبة يقين مبكر". (ص٣٢) في هذه الصورة المركزة نعرف الكثير عن تحولات الشخصية. ونتعاطف مع تحولاتها تلك. وفي السياق نفسه يؤكد السارد مشاعر الشخصية في موقف غربتها ومقاربتها للكشف. فنرى الليل وقد "شرع **يهطل الظلام والوحدة. الشاطئ جدار طويل داكن من أشجار السنط يردد صدى اصطفاق المويجات بالجروف ووشوشات سعف النخيل في العلو الشاهق، فيزداد النيل الهادر** استيحاشا." (ص ص ٣٣– ٣٤) إنه الاستيحاش الذي يكشف عن الوحشة في أعماق شخصية سلامة. وتدعوه إلى أن يهرب من هذا الموقف كله لتشرب خلاياه الموقف الوجودي على مهل.

المتخيل الثقافي وثقافة التخيل

إن الرواية تحاول أن تقدم الواقع المعيش بوصفه متعاليا على الترميز وإن بدا مقتربا منه، وبوصفه داخلا فيما يسميه بول ريكور اللحظة اللادلالية للرمز؛ حيث يكون هناك شيء ما **"لا يتطابق مع الاستعارة، ويقاوم – بسبب من هذا –أي وصف لغوي أو دلالي أو منطقي. ترتبط عتمة الرموز هذه بتجذر الرموز في منطقة تجربتنا المنفتحة على مختلف مناهج البحث ... أفكان لدينا رموز دينية لو لم يُسْلِم الإنسان نفسه لأشكال معقدة، وإن كانت متعينة، من السلوك مصممة لمناشدة ـ أو توسل أو صدّ ـ القوى فوق الطبيعية التي تسكن في أعماق الوجود الإنساني متعالية ومهيمنة عليه؟"**[1]

وتحاول الرواية على مستوى الفضاء المكاني أن تعقد تطابقا بين الإنسان والمكان الملموس والكون لتشكل وحدة متكاملة للوجود لا تنفصل عن المطلق. وهذا ما يتوافق مع الرؤية العميقة التي تربط بين الدين والأسطورة على نحو ما أظهره بول ريكور؛ إذ أوضح أن **"هناك مطابقة ثلاثية بين الجسم والبيوت والكون، تجعل أعمدة المعبد وأعمدتنا الفقرية يرمز كل منها للآخر، تماما مثلما هناك متطابقات بين السقف والجمجمة، والأنفاس والريح .. إلخ. وهذه المطابقة الثلاثية هي أيضا السبب في أن العتبات والأبواب والجسور والممرات الضيقة التي يختصرها فعل السكنى في فضاء ما والمكث فيه، تتطابق مع أنواع متماثلة من العبور تساعدنا طقوس التكريس فيها على عبور اللحظات الحاسمة من رحلتنا في الحياة: لحظات مثل الميلاد، والبلوغ، والزواج، والموت."**[2]

ولعلنا نلاحظ ذلك الإلحاح عند بول ريكور على تحليل العلاقة الفينومينولوجية بين المكان وطقس العبور، وهو نفسه ما قد نلمحه في الرواية حيث يشار إلى الرحلة في المكان وارتباطها بالتحول على المستوى المعرفي وخصوصا في رحلة حسن بورس إلى الجنوب.

تحاول الرواية أن تقرأ الواقع المادي من خلال المتخيل الثقافي، وتجعل هذه الثنائية في مقابل ثنائية المعيش والحلم. الحلم ليس سوى رسالة – بحسب تعبير إريك فروم في كتابه اللغة المنسية – نرسلها إلى ذواتنا لنفض المغاليق، وكذلك يبدو المتخيل الثقافي رسالة تفض مغاليق الواقع. وتحرص الرواية على أن تكشف عن الطبقات الثقافية للجماعة النوبية، ومن ثم نرى تداخل الفرعوني والمسيحي والإسلامي، وهو ما لا يمكن أن يحتويه سوى منظومة كالمنظومة الصوفية أو التدين الشعبي. ومن هنا نجد الناس يثقون في أن عبور الشيخ إلى الغرب كان لغرض خفي يفوق القدرة البشرية ودوافعها. **"لم يكن هناك من مبرر للعبور إلا**

لكي يغوص في باطن الأرض وفي الغرب تحديدا. كما ظلت الحيرة ممسكة بتلابيبهم وهم يبحثون عن العلاقة التي تربط العمى الذي أصاب سلامة والتلف الذي أصاب العين اليسرى للشيخ، وهل يعني ذلك أن ثمة ما يشي بحقيقة ذهابه لناس الأرض؟" (ص ٤١)

وعند موت الشيخ يتجلى في طقوس الدفن وفي تعبير الناس عن الفقد ودلالاته ما يشي بتلك الطبقات المتراكمة من الوعي الثقافي المركّب بقيمة الموت وطبيعته. بوصفه نقلة إلى عالم آخر وأن الحياة ليست سوى بوابة إلى الحقيقة. وإذا قرأنا سرد حالة زوجة الشيخ إثر موته لرأينا المظهر الإسلامي للوعي الفرعوني بالحياة والموت: "كأنما الموت حاضر دوما في خواطرهم، أو أنه يشاركهم حياتهم. يرقبهم وينتظرهم عند كل منحنى أو خطوة يخطونها ... حاثة خطي حياتهم إلى منتهاها. كانوا يقولون ما قاله الشيخ عندما جاء نعي المهدي كأنه كان يردد قولا قديما: الموت اليوم أمامي مثل الشفاء بعد مرض. كانوا يثقون أن الموتى لا يموتون، ولكنهم يرحلون إلى عالم آخر فيه الخلود الذي لا موت بعده، وأنه تكملة لرحلة لابد أن تتم حتى يعبر الإنسان إلى ذلك الوجود السرمدي، حيث الحياة الحقيقية، وعليهم إذا كانوا يبغون السعادة الحقيقية الدائمة هناك. أن يجعلوا من حياتهم على الأرض صورة لما يريدون أن تكون عليه حياتهم الأبدية هناك. والموت مكمل للحياة التي هي مرآة يرى الإنسان فيها ما سيئول إليه حاله في العالم الآخر. على الإنسان أن يجمل حياته ما وسعه ذلك، فما ينجزه من جمال يلقاه هناك. هذا ما وصلنا من الأقدمين، حتى أصبح الموت يقينا هو خير وهبه الله للبشر، والموت بتذكره الدائم والعمل بما ينذر به هو الذي يستطيع أن يلف آلامنا ويؤمّن من روعاتنا .. تصبرت وقبلت موته في سكينة ورضا. منعت النساء أن يصرخن أو يبكين محتضنات بعضهن يرتلن مناقب الراحل في شجن يهز النفوس ويدر الدموع ويشيع حزنا أسود، كما منعتهن أن يقمن "الميردي" لأنه رقصة الموت عند غير المؤمنين، انحدرت إلينا منهم .. من عبدة القط. هو كفر واعتراض على مشيئة الخالق الذي يسترد وديعته وقت أن يشاء وأنّى يشاء، وما الحياة الدنيا إلا قارب يترك عند بلوغ الضفة الأخرى." (ص ص ٤٦- ٤٧)

يتجلى ذلك الوعي نفسه في الموقف نفسه لدى صديقه حسن بورس الذي رحل إثر موت الشيخ حسن إلى الجنوب مصطحبا صديقه عبد الله. وكانت رغبته "أن يرسو عند شواطئ كل القرى التي يمرون عليها، وكان أول رسوهم عند توشكي. تحاشى التوجه لأرض الموقعة، وقضوا بها يوما واحدا وفي أرمنا ثلاثة أيام أما أبو سمبل فقد مكثوا فيها كثيرا وزاروا المعبد مرارا." (ص ٥٠) ولكنه لم يكتف بتلك الزيارة؛ ذلك أنه "عند فرس كانت محطتهم الأخيرة. عزف في أول الأمر عن زيارة الكاتدرائية.. ثم عاد وشعر برغبة تنبت في أعماقه جاذبة إياه لأول مرة خارج ما يمور فيه." (ص ٥٠) ولا يمكن أن نفهم هذا المشهد إلا في ظل حرص الرواية على كشف تلك الطبقات الثقافية التي يصعب دونها فهم التركيبة النفسية والثقافية للنوبي.

البحث عن مرفأ للروح يستلزم إزالة الطبقات المتراكمة واختراق الوعي وصولا إلى الأعماق البعيدة، وهذا ما تجسده مشاهد كثيرة في الرواية على نحو تمثيلي يكاد يقيم توازنا رمزيا بين حركية الروح وبحثها الدءوب عن مرفأ لها، وحركة البشر عبر الزمان والمكان. ومن ذلك

رحلة حسن بورس بعد وفاة حسن فقير، حيث دخل إلى الكاتدرائية يسائل أحجارها تلك التي جاءت من المعابد من غير أن تفقد تاريخها ومشاعرها وصدى الأصوات التي أحاطت بها. وهنا يؤكد النص هامسا أن الماضي الكامن في الوعي لا ينقضي مثلما لا يموت تاريخ الأحجار: **"يعلم حسن يورس أن الحجر عندما يقطع من الجبل ويغادر جذوره يفرز مما في أعماقه على سطحه حيث حدود وتخوم وجوده ما يقيه من التفتت والتعرية .. يحمي نفسه وحياته. قال له "جدو كاب الكبير" جد الشيخ حسن: إن الأحجار حية، تشعر وتتألم وتفتقد جذورها .. ألم يقل النبي – صلي الله عليه وسلم – عن جبل "أحد": هذا جبل يحبنا ونحبه؟.**

حسن بورس كان يشاهد الزمن في أحجار الصرح العتيق .. ماذا فعل بحياتها ؟! كان يلمس ما لا يلمس .. كم من الحقب والدهور وهي تقاوم الفناء والتحلل؟! الصمت المدوي كصفير في الآذان يتكاثف في الأركان وتحت الأسقف والقباب العالية .. الجدران وفراغات الغرف تحمل أنفاس وروائح من شغلوه في الأزمنة البعيدة، وهناك في العمق البعيد بدا المذبح تتردد عبر قبته الخلفية العالية صدي ترانيم الأناشيد الكنسية والصلوات الكهنوتية التي كان يسمعها عندما كان يزور معبد إيزيس في أسوان .. شملتهم حالة من الخشوع والرهبة، واستكنت أفئدتهم لراحة أرخت التوترات التي صحبتهم طوال إبحارهم." (ص ص ٥٢– ٥٣)

وليس أمامي سوى أن أصدق أن سلامة وحسن فقير قد عاشا معا طقس العبور في اللحظة نفسها، **وهو ما يشير إليه النص صراحة حين أشار إلى تلك "القوة الخفية التي جمعت بينهما انتماء وبينها على الشاطئ عند مغيب ذلك اليوم تحجب عنهم وهم أهاليهم، وتستر ما لا ينبغي لهم أن يزوه أو يعرفوه، هو الغيب في بعض تجلياته، وهو الكشف والإفصاح أيضا عندما وحدت بين الشيخ وحفيده لحظة العبور."** (ص ٤٤)

أما الشيخ فقد عبر إلى حيث لا يرى، استعدادا للحظة الرحيل النهائية التي جاءت بعد خمس سنوات، لكن القارئ لم يشعر بتلك الفجوة الزمنية؛ لأن السارد حرص على ألا يذكر ولو حدثا واحدا إثر ذلك في الرواية يخص الشيخ. أما حفيده سلامة فقد عبر إلى اليقين المبكر وهو لا يزال يافعا، ثم لم يلبث أن أصبح منشدا قصائد مدح الرسول، وبدا للناس كما لو كان ملهما. لكن عبور كليهما لم يكن عبورا معنويا فحسب، بل اقترن بفقد البصر رديفا لاقتناص البصيرة، وهكذا فقد الشيخ عينه اليسرى (دلالة لدى الناس على وصوله إلى العالم الآخر)، كما فقد سلامة عينيه إثر بوحه بما رأى من كرامات الشيخ.

ولقد أراد النص أن يقول إن للحقيقة أوجها عدة؛ ومن ثم لا يمتلك أحد الحقيقة كاملة، لذا نجد في الرحلة التي ادعي "إليش" أن الشيخ حسن قام بها إلى العالم السفلي حيث التقى بابن رع تانوت قرين المحبوب من الإله، كانت فيها عبارات ذات أصل ديني فرعوني يتردد بعدها صداها الإسلامي على لسان حسن فقير، ومن ذلك: **"تحدث العظيم خلال قرينه وهو ينظر إليه: – أنت الآن في نباتا.. في ساحة ملكي .. أنا ابن رع تانوت .. على مرمى بصرك وما تشاهده معبده الذي أقمته أنا له بعد عودتي مظفرا من الشمال .. وتجسد المعبد**

أمامه فجأة عندما نطق الكلمات .. لم يكن فيما يرى من حوله مكان يسعه فكيف أفسح لهذا الصرح العظيم لكي يأخذ موقعا يتجسد فيه؟

– لا تدهش .. الكلمة تتجسد فور نطقها.. تتحقق .. وهذا سحرها البهي الكامن فيها وتحت جداره الجنوبي كما ترى مقبرتي .. وهمس صوت خفي في أعماق الشيخ: "وعلم آدم الأسماء كلها.." وسمع العظيم يواصل حديثه:

– جوهر كينونتي هي التي تتحدث إليك .. اقرأ ما كتب على باب مقبرتي .. لغتنا هي لغتك." (ص ٧٣) فهل الإشارة إلى اللغة هنا إشارة إلى ما ينطقه اللسان أم إلى ما يملأ القلب من يقين؟

وحين أراد النص أن يقدم الإنسان الكامل بوصفه المرآة الصقيلة لمنظومة القيم الثقافية التي أراد النص تجليتها – قدم شخصية حفيد الشيخ، بعد أن أخذ من جده الخلعة واكتشف طريقه الخاص: "سلامة عبد السيد هو الشيخ حسن أبو جلابية وسلامة معا، الذي ليس امتدادا خالصا لجده. ما يرصده من جديد فيه لا يستطيع تحديده في كلمات، هو طعم جديد .. يخاطب ويسقط في الوجدان مباشرة ما يريده .. هو ذلك المضفور في السفين الذي ينشده عندما يغنيه بصحبة الناي .. فيه دين ودنيا .. وبهجة وسموق .. يشعر في أعماقه بذلك المعنى الواحد المحسوس غير المنطوى: الدين والإنشاد المغنّي صنوان .. الدين يعبر إلى قلوبنا وأرواحنا عبر إنشاده." (ص٨٤)

ومن العجيب أن عبارة "وحدة الوجود" تأتي أخيرا في الرواية وتقابلنا صريحة لتكشف عن البعد الفلسفي ولكن في صورة مادية متجسدة. ها أنت أيها السارد تصرح بعد أن المحت. تبدو الإشارة عند سرد أحوال سلامة بعد أن نال البصيرة وصار يرى أعماق الأشياء وما لا يُرى، وأصبح بصره حديدا، وشمه نافذا: "كان يشم لكل فرد رائحة خاصة، كما كان يشم رائحة الرغبة في المرأة والرجل كما يشمها في الثور، وأدرك مبكرا أن رائحة منيّ الرجل نفس الرائحة التي يشمها عندما يسحق الأدم لقاح النخيل بين أصابعه. اكتشافه أذهله فتتبع روائح المني في الأرانب والكلاب والحمير ليجدها واحدة، كيف؟ ولماذا؟ وحدة ماء الحياة في جميع المخلوقات حوله!.. يقين استقر في أعماقه أن وحدة الوجود لوحدة المصدر والمنشأ .. إنه يمسك جميع الكائنات ويضفرهم في ضفيرة واحدة، فكل شيء هو كل شيء، وكل شيء في كل شيء. تداخل سيال يذيبه ويوحده في وشيجة بهيجة ومثيرة بكل ما حوله من بشر ونخيل وطير وحيوان، أرض وسماء ونهر وناس نهر .. صله سحرية كأنما الكل في قبضة واحدة عرف بها جوهر الأشياء وأن الجماد منها يدب فيه الحركة والحياة. إنه يلمس بجماع روحه ما بينه وبين كل ما حوله من إخاء ووحدة وقربى تفوق قربى الدم. جسده مغموس كله في تيار الكون .. أصبح قطرة في بحر لا يتميز عما حوله من قطرات. الكون سيل متدفق .. صار جزءا من الكل الشامل الذي يراه بروحه .. إنه الواحد الأحد الذي تعددت آياته في مخلوقاته طيورا وأشجارا وأناسا .. هو لا يتعدد وهو ما ينشده كعابد وهو نفسه ما يراه كفنان." (ص ص ٩٠– ٩١)

الرواية صرخة في وجه لصوص التاريخ؛ من يسرقون أصواتنا الغائبة ليزيفوا حقيقتها. هذه السرقة مثّلها "إليش" مستغلا حاجة الناس إلى أسطورة تقيهم آلام الحاضر؛ وهي السرقة

التي لا يستطيع أصحاب التفكير المنطقي الوقوف في وجهها. وهذا ما أحس به عبد الله سراج وحسن بورس نحو "إيلش"، ذلك لأن "ما يهزمهما حقا هو أنه قادر على تلبية احتياجات القوم له ولقصصه عن الشيخ. إنه يجاهد أن يبقيه حيا، فقط لحسابه." (ص ٦٧) ويمثل الشيخ حسن الوجود في الماضي؛ ذلك المعنى الوجودي العميق الذي يستمد الناس قيمتهم من خلال استمراره. وهذا ما يدعو حسن بورس إلى أن يتساءل: "هل يمكن أن يبقى كل ما أنجزه ولا يذهب معه إلى قبره؟ أم عليه أو علينا أن نبقيه لصالح الأحياء؟" (ص ٨٣) هذا المعنى يدفع الناس إلى أن يصدقوا أن الشيخ جالَس حفيده سلامة عبد السيد ومنحه علمه، وتستمر الأحداث مؤكدة أن سلامة أخذ من جده وشيخه المعرفة، وأضاف إلى تلك المعرفة الكثير، فصار نموذجا جديدا جامعا بين الدين والدنيا. وتختتم الرواية بالتساؤل حول استمرار معرفة الشيخ الجديد وعلاقتها بهوية التابعين.

هذه الرواية تقدم تصورا أنطولوجيا لعلاقة الطبيعة بالثقافة، والحقيقة بالمجاز، والكينونة باللغة. الرواية نفسها محاولة لغوية أنطولوجية تقاوم المحو وتؤكد الوجود. تنطلق الرواية من وعي خاص بعلاقة المكان باللغة بالوجود؛ ومن ثم فإنها تخلق استعارتها الأساسية التي صاغها هايدجر بقوله إن اللغة هي مسكن الوجود. والرواية هنا تفتح الباب على وعي خاص بمعنى متميز للرمز والتحقق عبر الكلمة؛ وهذا الوعي يتراسل مع فهم فلسفي للغة على أنها "بما هي نطق الكينونة، انفتاح على الكائن وإمكان للوجود؛ إمكان يبني الحقيقة بقدر ما يكشف عنها ويصنع الإنسان، بقدر ما ينطق به. واللغة الخالقة أو المبدعة هي في النهاية مجاز، أي اجتياز وعبور وهجرة وارتحال، وذلك بقدر ما الكينونة قلق ومغايرة وتعارض وانفصام. لذا حري القول إن الكينونة في جوهرها رحلة لغوية. فباللغة يرتحل الإنسان على الدوام من العجمة للفصاحة، ومن المألوف إلى الجمالي، ومن الثرثرة إلى الإبداع، باختصار من الطبيعة إلى الثقافة."[٤]

تحاول الرواية أن تقدم لنا تصورا لتواصل طبقات المعرفة، وذلك على نحو مادي ملموس. فنرى فيها رمزية رحلة الشيخ حسن إلى الغرب حيث الحياة السفلية، وفي هذا تجل للفكر المصري القديم، حيث إنه "في عصور ما قبل التاريخ كانت الموتى تضطجع على جنبها الأيسر والرأس إلى الجنوب في مواجهة الغرب. ولقد كان الغرب هو الذي سادت الفكرة عنه بأنه أرض الموتى في كل الأزمنة حتى العصر القبطي ... وهناك كانت تستقبل الشمس الغاربة، ولا ريب أن حقيقة اختفاء الشمس في الغرب قد أصلت مفهوم الغرب كعالم للموتى، وعلى الرغم من تشييد العديد من الجبانات أيضا في شرق النيل إلا أنه نظريا كانت كل الموتى تدفن 'في الغرب الجميل'، وكانت ترحل إلى الغرب عبر الطرق الجميلة التي يرحل عليها المبجلون (أي الموتى). وكما تعبر نقوش الدولة القديمة فإن 'أهل الغرب' تعبير ظل في المراحل اللاحقة سائدا كناية عن الموتى."[٥]

وتلك الرحلة المشار إليها في الرواية يوازيها رحلة حسن بورس إلى الجنوب، وهي رحلة معرفية تذكرنا بوضع الرأس باتجاه الجنوب على نحو ما أشار المقتبس السابق. أما الإشارات الكثيرة إلى استقرار الروح في السماء فإنها تجد أصولا ثقافية لها في الثقافة الإسلامية، لكنها تجد لها كذلك جذورا في الثقافة المصرية القديمة؛ فحيث "كانت ديانة الشمس بهليوبوليس

تحتل مكانة سائدة كان من الطبيعي أن تتمتع نظرية السماء بالحظوة. وتمدنا نصوص الأهرامات بوصف بالغ الحيوية عن صعود الملك المتوفى إلى السماء، فهو يصعد إليها عبر سلم علوي عظيم، أو قابضا على ذيل البقرة السمائية، أو محلقا إليها كطائر، أو محمولا إليها من دخان البخور المحترق، أو عاصفة رملية. وهذه التفاصيل ربما لم تكن أكثر من خيال شاعر، ولكنها توضح أن السماء كانت عندئذ المستقر الفعلي للميت."[٦]

ويبدو لي أن ربط الرواية بين الشيخ حسن والقطط وما يتداوله الناس عن امتطائه إياها راحلا نحو عالم الموتى ليس سوى محاولة ثقافية لتأكيد قيمة الحياة. فكأن الرواية تستدعي من الموروث الثقافي الإلهة الأنثى التي كان رمزها الحيواني المقدس هو الهرة، ولقبها سيدة قلعة الحياة، وكانت معروفة في الديانات المصرية القديمة بوصفها المعبودة الحامية من لدغات الثعابين.[٧]

تبقى الإشارة إلى أن يحيى مختار أعطانا إشارة ثقافية مهمة حين كتب هذه الرواية، وتبين لنا أن له قصة قصيرة قديمة تكاد تماثلها هي "سرداب النور".[٨] فكأن لسان حال الكاتب أراد أن يقول إنني أقدم حالة جوهرية تخاطب كينونتي ولا أفتأ أتذكرها، بل إنها تكبر في داخلي يوما بعد يوم؛ لأنها تعبر عن معاناتي الأصيلة العميقة.

هذه الرواية بكائية للأرض التي غربت شمسها وغرقت قراها وهُجّر بنوها وجَفّ نهرها فصار شواطئ؛ بكائية **"القرى القديمة الغريقة عند مرافئ الروح"، [حيث] يسمعون صوت الناي منبعثا ناشرا أجنحته كطائر في الليالي المقمرة .. نفس الكلمات ونفس اللحن.. إنه يا قلب تلك الأرض التي منها نشأت."** (ص ٩٥) لكنها كذلك أنشودة للروح نفسها؛ تلك الروح التي تبحث لها عن مرفأ قد لا يكون ماثلا في الأرض بقدر ما يكون ماثلا في أعماق الشخصية الجمعية التي لا تفتأ بالتذكر والحنين والكتابة تجد مرافئ الروح.

الهوامش:

(١) مرافئ الروح، يحيى مختار، دار ميريت، ط١، ٢٠٠٥م، ص ص ٥. وسوف أشير إلى صفحات أي مقتبس من الرواية فيما بين أقواس داخل المتن مباشرة دون ذكر اسم الرواية.

(٢) نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٠٠.

(٣) نظرية التأويل، ص ١٠٦.

(٤) التأويل والحقيقة، علي حرب، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص٢١.

(٥) الديانة المصرية القديمة، ياروسلاف تشيرني، ت: أحمد قدري، وزارة الثقافة ١٩٨٧، ص ١١١.

(٦) السابق، ص ١١٢.

(٧) السابق، ص ١٨.

(٨) هذا ما أشار إليه أشرف عويس في: "رواية مرافئ الروح .. رحلة بحث عن اليقين". الثقافة الجديدة، ع ١٨٩، أبريل ٢٠٠٦م.

في أعدادنا القادمة

١- استلهام الموروث السردي العربي "دار المتعة نموذجا"	عبد الله أبو هيف
٢- جدل اليومي والتاريخي في سينما إيليا سليمان	سلمى مبارك
٣- فن الفهم بحث في تأصيل المفهوم عند فيكو وهردر وشلاير ماخر ودلتاي	عطيات أبو السعود
٤- خطاب المقدمات في الرواية العربية	شعيب حليفي
٥- تجليات الحس التراجيدي قراءة في شعر سامي مهدي	صالح هويدي
٦- السارد ووظائفه داخل العمل السردي	جاب الله السعيد
٧- الذات والرواية المفهوم النظري والتطبيق "القارورة" ليوسف المحيميد نموذجا	أحمد صبرة
٨- الراوي في الرواية العجائبية العربية	أحمد البدري
٩- شعرية ما حول النص أو شعرية الهبة	دنيا أبو رشيد
١٠- القيمة الأيديولوجية للبنية السردية	جلال أبو زيد هليل

قراءة

في

روايات محمد ناجي

محمود عبد الوهاب

محمد ناجي روائي مصري متخرج من كلية الآداب (قسم صحافة) جامعة القاهرة، ومايزال يعمل بالصحافة حتى يومنا هذا لكن العمل الصحفي بكل أعبائه وإغراءاته لم يشغل من حياة ناجي الأديب إلا هامشاً محدوداً. وقد استفادت موهبته الأدبية من هذا الهامش، حين راقبت بإمعان ما يضطرب فيه من نماذج بشرية شديدة التباين وعلاقات إنسانية شديدة الاختلاف تتصارع في مسارات متقاطعة ومتصادمة. ومن هذه الدراما اليومية التي ترقى حيناً إلى مستوى المأساة وتنحدر حيناً إلى مستوى المهزلة، والتي ظل يراها ببصره وبصيرته، ويعاني أحياناً من بعض شظاياها كان ناجي يستمد بعض عناصر أعماله الروائية.

صدرت لـ"محمد ناجي" الروايات الآتية: خافية قمر ١٩٩٤، لحن الصباح ١٩٩٤، مقامات عربية ١٩٩٩، العايقه بنت الزين ٢٠٠١. رجل أبله... امرأة تافهة ٢٠٠٢. وأول ما يلفت النظر عند قراءة رواياته للمرة الأولى تفرد عاله وخصوصيته، ومهارته في المزج بتوازن شديد الدقة والرهافة بين الواقعي والخيالي، الخرافي والعلمي، الأسطوري والفلسفي. بلاغة السرد ورفيف الشعر. وأخيراً بين ما ينتمي لتراث الماضي وما يومئ للمستقبل.

وتراث الماضي عنده لا يعنى ما سطره المؤرخون في دفاترهم عن أحداث صنعها الملوك والسلاطين والقادة. إن تراث الماضي عنده هو كل ما تغافل عن تسجيله التاريخ الرسمي. إنه مجموع الإنجازات التي حققها على امتداد العصور بناءون ونقاشون وفلاحون وحرفيون وعازفون وشعراء عاشوا وماتوا بلا أسماء معروفة. وهو مجموع المواقف والبطولات التي صنعها - على امتداد العصور - آلاف المجهولين الذين استشهدوا - بلا قبور ولا أوسمة - في معارك مقاومة المستعمر الأجنبي، أو ماتوا في سجون الحكام الطغاة، أو عاشوا بعد أن دفعوا ضريبة الدفاع عن الوطن من دمائهم يعانون شظف العيش ويتحايلون للحصول على خبز الكفاف.

وتراث الماضي عند ناجي هو مجموع ما أبدعته الذات العربية في رحلة مكابداتها الطويلة لعصور القهر المتعاقبة من حواديت وأمثال وقصائد ومواويل وبكائيات، و مجموع ما ألفته من

سير شعبية تمتزج فيها وقائع التاريخ بالخيال الشعبي فتحفل بخوارق الجن. وكرامات الأولياء، وحيل الشطار، ودهاء الشياطين... إلخ.

يتوغل ناجي في عالم الخيال الشعبي بصير ودأب. يقرأه بقلب المحب لا عين الباحث أو الناقد. مفتوناً ببلاغة الصياغة وروعة الخيال. والقدرة الفذة على تجسيده في أجسام وأشكال وحركات وألوان، و مبهوراً بإحكام الحبكة. وسلاسة السرد، وفنون التشويق والإبهار، وتهيئة المتلقي للتفاعل والتأثر بما تنتهي إليه السيرة من جواهر المعنى والعبرة والموعظة. ولم تكن إحاطة محمد ناجي بعالم الخيال الشعبي في أدنى مستوياته حيث تعاويذ السحر وأغاني الزار وكلمات الرقى وتراتيل الأوراد. وفي أعلى مستوياته حيث ملاحم الإشادة في السير الشعبية بقيم الفروسية والبطولة والشجاعة والنبل والعدل والحكمة... لم تكن إحاطته بهذا العالم بهدف إبداع واقعية سحرية عربية مثل تلك التي أبدعها أدباء أمريكا اللاتينية. ذلك لأنه يدرك أن تقليد بعض الأدباء المشهورين عمل بلا جدوى، وأن انتزاع الكاتب لجذوره من أرض تراثه وبيئته وتحويلها إلى أقنعة وأزياء وأساليب ذات طابع سياحي جرياً وراء سراب العالمية هو عمل عقيم حتى لو أثنى عليه الدارسون الأجانب في أقسام اللغات الشرقية بجامعات الغرب.

ما هو إذن سر اهتمام ناجي بإبداعات الخيال الشعبي العربي عبر العصور؟

أبحر ناجي طويلاً في دراسة الأديان والفلسفة والتصوف والعلوم الطبيعية والإنسانية، وعانى بكل وجدانه محنة الخروج من سماء الميتافيزيقا والتخبط في حيرة الشك واختلاط الرؤى وافتقاد اليقين. وقد تبلورت لديه رؤيا للعالم كانت عناصرها ومفرداتها مستمدة من رحلة الخروج والضياع في أرض التيه. رحلة التحول من المطلق إلى النسبي ومن هياكل الثبات والديمومة إلى هياكل التغيير والصيرورة، رحلة التحرر من دوران الذات حول نفسها باعتبارها مركز الكون إلى اكتشاف موقعها وقانون حركتها في أي متسق... كل يبدأ من الكوني وينتهي بالنفسي والحسي مروراً بالإنساني والصوفي والقومي والوطني والاجتماعي... إلخ.

ولأن الكشف الذي أضاء بصيرته، والذي بلغت به ذاته المبدعة ذروة من ذرى الوعي والنورانية كان يهيب به أن يمنحه لقارئ استعد له وقطع إليه منتصف المسافة، ولأن لغة النثر تبتذل المعاني وتطمس ظلال الكلمات وتكتم أصداءها وتلقى ترابا من دونيتها على ألق الكشف، لذا كان من الضروري أن يجعل ناجي بينه وبين القارئ وسيطاً يتحدث إليه من خلاله بمفردات من أبجدية الصورة والكلام والصمت والرمز والشعر واللون والحركة والإيقاع.. إلخ. وكان من الضروري أن يبدع رواياته بمعيار ينتمي إلى رؤيته الخاصة للعالم وبمفردات وصور تنتمي لتراث الذات العربية وأساليبها في الحكي والتشويق والإثارة والإبهار. بعبارة أخرى كان ناجي يعزف ألحانه الخاصة على أوتار الذات العربية القريبة من عواطفها ومشاعرها الحميمة وخيالها الجسور.

أظن أنه قد آن الآوان للتحول عن هذه الأفكار ذات الطابع العام المجرد، والتي تحوم من بعيد حول رواياته، والدخول إلى هذا العالم في محاولة لتقديم قراءة لها لا تزعم أنها قادرة على الإحاطة بكل أبعادها أو سبر كل أسرارها ولكنها تطمع في أن تلفت النظر إليها، وتغرى آخرين بالعكوف على تأملها ودراستها وتقديم قراءات أخرى لها أكثر عمقاً ونفاذاً وشمولاً.

رجل أبله... امرأة تافهة.. :

بطل رواية محمد ناجي "جل أبله... امرأة تافهة" صحفي يكتب لجريدة في تسعينيات القرن الماضي مقالات تحليلية للأحداث السياسية التي تدور في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية.. أو بعبارة أخرى في العالم الثالث الذي طالما كتب عنه وسافر إليه والتقى برؤسائه بدءاً من كاسترو وأنديرا غاندي ونكروما وحتى طابور الصولات والشاويشية الذين قادوا الانقلابات عبر العقود الأخيرة. كان الرجل قد شارك في شبابه في المظاهرات ضد الإنجليز، وانضم خلال دراسته الجامعية إلى تنظيم من تنظيمات اليسار. واعتقل، وبعد الإفراج عنه عين كاتباً صحفياً في تلك الجريدة.

يتعرف القارئ على الرجل في سنوات عمله الأخيرة قبل بلوغه سن المعاش حيث يرجىء المسئولون بالجريدة نشر مقالاته أو يختصرونها أو يحذفون منها دون الاتصال به ومشاورته والاعتذار له. وعندما حان سن المعاش لم يفكروا في مد خدمته بل بادروا إلى تعيين من يشغل مكانه: شاب بلا ثقافة ولا فكر ولا خبرة وكأنهم تعمدوا إهانته.

في دار للمسنين كان يزور فيها الرجل أحد قيادات تنظيمة والذي كان يعانى من شلل في ساقه من رصاصة أطلقت عليه في إحدى معاركه ضد الإنجليز في منطقة القناة... في هذه الدار تعرف على المرأة التافهة: آنسة جميلة بلغت من العمر أربعين عاما.... تعمل في الدار إخصائية اجتماعية. لاحظ الرجل أنها تعتنى بزينتها وملابسها في مواعيد زيارته لقائده في التنظيم، ولاحظ أنها تحرص على قراءة مقالاته وإبراز صورته أمام زميلاتها. وبعد سنوات من معاناة الشلل والصمت والاكتئاب يموت قائده المناضل العجوز.. يموت بلا خبر في صحيفة.. وبلا تنويه في أي من أجهزة البث الرسمية... يموت بلا أصدقاء ولا تلاميذ ولا أبناء... ولأنه بلا أهل يحول جثمانه إلى مشرحة كلية الطب.

كانت المرأة مخلوقاً بلا ثقافة وبلا انتماءات من أى نوع، إن كل ما كان يعنيها هو تدبير دخلها المحدود – بكل الحيل – لتلبية احتياجاتها اليومية. اتخذت قراراً بأن تتزوج الرجل، وتحملت بصبر كل إهاناته لها طوال فترة مراوغته وتهربه من الزواج منها... إهانات تغازل جسدها وتشتهيه بغلظة وفجاجة، وتصد بقسوة إصرارها على ملاحقته، وتشترط للموافقة على الارتباط بها أن تكون في حياته خادمة لا أكثر. ويتزوج الرجل من المرأة، ويقاوم قليلا للإبقاء على هامش يمارس فيه حريته في السهر والتدخين وتناول الخمر، لكن تدهور صحته أرغمه على الامتثال لكل تعليماتها وقبول كل ما كان يسميه تفاصيل الحياة التافهة ورضيت المرأة بامتثاله لأن الحياة كل الحياة كانت عندها هي هذه التفاصيل.

هل كان الرجل يعانى – مثل قائده – من جحود الأصدقاء؟ هل كان يحاول التشبث بذكريات سنوات النضال في زمان أصبحت فيه هذه الذكريات جالبة للاكتئاب؟ هل كان يقاوم الوحدة والاغتراب في زمن الغناء بالأقدام بالاستماع إلى شرائط سيد درويش وفيروز؟

تجيب الرواية بالإيجاب على هذه الأسئلة، ولكنها تومئ إلينا بما هو أبعد وأشمل، فهى رواية من روايات الهجاء الفكرى والسياسى لمرحلة تاريخية غربت فيها في منابر الإعلام شموس القضايا الكبرى والانتماءات الكبرى، وسادت فيها غرائز النمل البشرى المندفع عبر ملايين أفراده وبقوة سادرة وعمياء لتحقيق هدف وحيد هو المحافظة على النوع. نعم نحن

أمام رواية ترثي عالماً يحتضر ويلفظ أنفاسه.. عالماً من العزة والكبرياء والنضال والانتماء الوطني والقومي والإنساني.. رواية تشهد على عالم تحولت فيه الإهانات إلى خبز يومي وتحت أحذية الضرورة سقطت رموز مقدسة وقيم نبيلة ورايات شهداء.

في هذه الرواية ومضات من عالم محمد ناجي..ومضات تبدو نائية أو لعلها شاحبة.. ذلك لأن ناجي أقحم حكم قيمة على الرجل والمرأة فوصف الرجل بالبلاهة ووصف المرأة بالتفاهة بدءاً من العنوان وعلى امتداد فصول الرواية، وذلك في تقديري تشويش على القارئ واعتداء على حقه في الاستقبال الحر، والحكم على الشخصيات دون تدخل من المؤلف. وربما لأن بعض شخصيات الرواية (مثل المعلم كساب وأفراد أسرته) لا تصنع بالتوازي أو التماثل أو التنافر خطا متفاعلاً مع خطها الرئيسي وربما لأن الرواية حرمت مما حظيت به رواياته الأخرى، من كثافة وغنى وخيال. إن الرواية ترصد لحظة غروب عصر وهي لحظة لا تحتمل إلا عزف لحن حزين قبل إسدال الستار.

والآن بعد أن استمعنا إلى لحن الغروب هل آن الآوان للاستماع إلى لحن الصباح؟

لحن الصباح :

على رصيف الشارع أمام سوبر ماركت «العهد الجديد»٩٩٩٩ الذي تملكه الحاجة ويكا، كان عباس الاكتع يعرض بضاعته : كتب أدعية . وبخور وعلب عنبر وجوزة الطيب ومساويك وسبح، وعلى مقربة منه يعرض نوفل بضاعة من النوع نفسه. كان عباس خبازا جند في الجيش، وأثناء حرب ١٩٧٣ فقد ساقيه حتى الإليتين، وفقد كل يده اليسرى وأربعة أصابع من يده اليمنى. وكان نوفل خطاطاً كف عن كتابة اللافتات منذ أصابت يده اليمنى رعشة مزمنة. كان عباس وحيداً بلا زوجة ولا أبناء ولا أهل، وكان نوفل قد طلق زوجته، وضاع منه إبنه الوحيد في حرب اعتداء العراق على الكويت.

لا يكف عباس عن الكلام والحركة والحنجلة كأى بهلوان، بينما كان نوفل في حالة دائمة من السكون والسكوت والانطواء. هذان الرجلان هما بطلا رواية "لحن الصباح" اللذان تربطهما معا علاقة فيها من التوتر المكتوم ما يجعلها أشبه بقيد حديدى يربط بين غريمين: عباس يتهكم على نوفل ويسخر منه، ويستفزه ويتحرش به، ونوفل يتوجس من عباس ويضمر له الكره، ويتلقى تحرشاته باحتقار ومزيد من الانطواء. ترى ما سر ذلك التوتر الكامن في علاقة كل منهما بجاره وزميله، هل هو التنافس على البيع ومحاولة الحصول على الحصة الأكبر من الرزق الضئيل؟ هل هو حقد الرجل المفعم بالحيوية، رغم أعضائه المبتورة، على من يملك جسداً كاملاً لكنه يهدر إمكاناته بخموله وكسله وقلة حيلته؟ هذان سؤالان تطرحهما القشرة الواقعية للرواية. ترى أية أسئلة ستطرحها علينا قراءة العالم الباطني لهذين البطلين؟

كان عباس يطوى بين جوانحه ذكريات اشتراكه في الحرب جندياً يعتلى عند السفر أسطح القطارات، ويسكن مع زملائه ملاجىء صنعت من أنقاض البيوت المقصوفة والمهجورة، تقصف خنادقهم طائرات العدو وتنفجر القنابل فتكتسح شظاياها الرفاق والأشلاء، على جدار مسكنه كان يعلق صورة له مع زملائه بالملابس العسكرية، وعندما صنع له مأوى من مساحة فارغة بين عمارتين رآه صالحاً للزواج فيه فقط لو أن من تقبله زوجاً اعتادت النوم كما ينام الجنود في الخنادق. كان يتذكر أيام الحرب من حين لآخر، لكن ذكرى بعينها كانت تداهمه

وتروعه: كان يرى فيها كلاب الصحراء تتجمع على رائحة دمائهم النازفة فيهبون لمعركة معها يستخلصون فيها أجسادهم الجريحة من أنيابها الجائعة كانت الذكرى تلاحقه في نومه وأحلام يقظته وتجعل من أيامه يوماً واحداً لازالت الكلاب تنهش فيه أعضاءه الباقية.

والآن ماذا عن البطل الثاني في الرواية: كان نوفل يمعن في الانطواء بعد أن طلق زوجته، وأضناه الشك في أبوته لابنه، وبعد أن ضاع الابن في حرب الكويت، وبعد أن حرم من كتابة اللافتات بخطه الجميل. كان نوفل خطاطاً ممتازاً، ارتقى بـه تميزه في مواسم الانتخابات فعرفه المرشحون من ذوى الغنى والنفوذ... كانوا يشيدون بعمله ويغمرونـه بـالنقود والوعـود.. لكن المرض أصاب يده المبدعة بعجز مزمن فانفض من حوله الجميع. كان نوفل يحيا انتظاراً دائماً لابنه الغائب وكان يرنو إلى بيت أثري مواجه لشباك منزله بيت عاش فيـه في زمـن مـا قاض تروى الحكايات أنه كان يحاكم لصاً وقد أصر على أن يسمع شهادة أهل المدينـة كلـهم وأخيراً قضى ببراءة اللص وحبس الشهود وتروى حكايات أخرى أن عينه اشتهت يوماً امرأة جميلة فقلع عينه ووضع مكانها ياقوتة ومن عدله أضاءت الياقوتة بقدرة على الإبصار. ظل نوفل يحلم بأن يظهر له القاضي يوماً ما فيقتص له من الذين خانوه كلهم والذين ضيعوا ابنـه وبسر من أسرار الياقوتة يشفي يده المريضة. كان الفعل الوحيد الـذي يـصدر عنـه هـو تعلقه بقضبان ضريح ولي الله فرغلي الذي تحكي الحكايات أنه حكم المدينة في زمن ما بعقل أمير وقلب ولي وتحكي حكايات أخرى أنه كان أميراً للدراويش لكنه هام وراء امرأة جميلة وحين هم بها ابتلعتها الأرض. ترى هل كانت عدوانية عباس على نوفل وانطواء نوفل على أحلامه وأوهامه هي آخر ما تبقى لهما من قدرة على الحركة في ذلك الهـامش الـضئيل... فـوق تلـك المساحة على الرصيف حول هذه البضاعة التافهة... ينتظران أن تأكل الحاجّة ويكا ليحـصلا من فضلات طعامها على إفطارهما، ومما تتصدق به عليهما من سجائرها يدخنان؟

هذا سؤال تفرضه، مرة أخرى، القشرة الواقعية للرواية، لكن استشراف الأفق البعيـد للرواية يقتضى أن تبتعد عن هذه التفاصيل وتتعامل مع كل من عباس ونوفل باعتبارهما رمـزا للجماهير البائسة على كل من المستوى المحلي والإقليمي والعالمي.. جماهير يتوغل في دنياهـا سوبر ماركت (العهد الجديد) عهد سيادة رأس المال الأوربى والأمريكي تحت شعارات العولمة والقرية الكونية وحضارة الغرب الظافرة، والآن كيف تقاوم هذه الجماهير ذلك الزحف القـادم مثل غيلان الحواديت؟ إنها غائبة عنه — مثل نوفل — في حلقات الذكر وليالي الدروشة حول الأضرحة وانتظار أولياء الله القادمين يوما ما بالعدل والإنصاف وهي غائبة عنه، مثل عباس، بالصراعات الصغيرة ذات الطابع الطائفي والمذهبي والعشائري والقبائلي.. إلخ، دون أن يرقى وعيها ومستوى تنظيمها إلى مستوى من التـضامن والتكتـل يتناسـب مـع الخطـر المتربـص.. الخطر الذي شرع ينهش لحومها ويشرب دماءها ويمن عليها بما يتركه لها من فتات.

كان ناجي في "لحن الصباح" يحذر ويعلو صوته بالنذير، ولعله اكتشف بعد نشر الروايـة عام ١٩٩٤ أن سر غياب الجماهير العربية عن ساحة الدفاع عن هويتهـا ومقدسـاتها وأرضـها وثرواتها وموقعها الاستراتيجي إنما يكمن في ضميم تكوينها الفكـرى والعقـائدي. ولعـل ذلـك الاكتشاف هو ما أوحى إليه بكتابة روايته مقامات عربية.

مقامات عربية

المكان، حارة في مدينة ما في دولة ما من دول العالم العربي. والزمان. عصر ما من عصور الماضي العربي والحاضر العربي الممتد في الزمن الآتي : عصر تدور فيه عقارب الساعة وحركة الأفلاك في تعاقب تتلاحق فيه سير الأولين وسير الآخرين فيما يشبه الحتم الكوني إذ يتماهى الماضي دائماً في الحاضر وكما كان دائما يكون. في ذلك المكان وذلك العصر يبنى محمد ناجي معالم حارة تضم قصر السلطان وأضرحة الأسلاف وقوس الحرية وتمثال الضاحك الباكي، ودار المرايا دار اللهو والغناء والتجارة) ودار السراب (حيث يشرب الناس الخمو)، ودار الخيال حيث تعرض على شاشات العرض حكايات من حياة سلاطين الزمن القديم.

فوق هذا المشهد المسرحي يطالعنا ناجي وقد تقمص شخصية الراوى الحكواتي الأدباتي وراح يحكى لنا حكايات اعتلاء عرش السلطة والسقوط منه بالسم أو السيف أو السكين وذلك في عهود السلاطين سعد ووعد ورعد وعهود أمراء الظلال: ظل الثور وظل الأفعى وظل الجمل والسلطان عو.. إلخ. يحكى لنا كيف اعتلى كل منهم العرش لفترة نظم فيها إمارات الجيش والدرك، وإدارات النفوس والحبوس والفلوس، وكيف كان السلطان ينـزل إلى الرعية صباح العيد في موكب تتقدمه طبلة وزمارة وخادم يرش على الناس حبات الذهب.

لكن قارئ الرواية لن يجد لحارة محمد ناجي ما يشبهها فيما عرف من حارات، فهي حارة تفخر بهروبها يوم هاجمها الأعداء، وتباهي بفحولة أحد سلاطينها إلى درجة بناء قبة مزدانة بماء الذهب فوق نصف رطل اللحم الذي اقتطع يوم ختانه من عضوه الجبار وهي حارة تقبل على الأفعال في الخيال وتعرض عن كل فعل حقيقي وقد أبدعت في تنمية وتطوير ذلك العالم الخيالي حتى أفضى به إلى عالم الظلال.. وهو عالم عاش كل فرد فيه يخاف من ظله ويتجنب مواجهته أو ملامسته في الليل أو النهار ولذا بات من الحكمة أن يهرب كل منهم "من كل نور ذى ظل لأن كل ذى ظل خوان"، ولأن من الظلال ما يزني بالعذارى، وما يقتل، وما قد يداهم الغافل فيموت من الخضة. وفي مراحل أخرى من تاريخ الحارة صدرت أوامر الحاكم بمصالحة الظلال وطاعتها.. وحينئذ يقول الراوى نفذنا الأوامر وولينا ظلالنا علينا، حتى جاءت أوامر جديدة بأن نقبل عليها ونبدي لها الود ونغني لها، فانفرد كل منا بظله يجالسه ويؤانسه واحتال كل منا لتكبير ظله حتى يعظم على ظل غيره ثم صدرت أوامر جديدة بالكف عن التناطح بالظلال وأن يكون تكبير الظل طقساً من طقوس العيد. كان الخوف والتوجس من الظلال يعني أن يفضل الناس الحياة في العتمة، ويعنى سياسة الناس تحت شعار: "الخيال هو الظل والظل حق"، ويعنى انشغال الفلاسفة بالبحث في وزن الظل وقياس الظل ومدى إمكانية تحريك الظل، ومحاولة تصور ظل الظل.. وكان يعني أن يعكف العلماء على حصر الأشياء التي لا ظل لها وأن يفتى الزهاد بنجاسة الظل وأن يكتب الشعراء والزجالون القصائد في مناجاة الظل. وثمة ظلال أخرى ظهرت في الحارة لا يصنعها نور الشمس أو القمر ولكن تصنعها المرايا ولأن مرآة تسببت يوماً في قتل فتاة بتهمة مضاجعة ظلها في المرآة لذا كانت وصايا الآباء لبناتهم ألا يكلمن المرايا لأن كلامها يخطف العقل ويضعف القدرة ولا يدخلن المرايا لأن كل من دخلتها تاهت في سراديب البللور. كانت هناك أصوات قليلة خافتة ترفض الاهتمام بالظلال وتصرح بأنه لا يضل الإنسان سوى ظله وكان هناك من يهجو العتمة ويبشر بالنور لكن هذه الأصوات كانت تضيع في الصخب وترغم على الصمت.

والآن ماذا صنعت كل هذه الظلال في حياة الناس؟ لقد جعلتهم ينسبون كل ما يعانونه من غلاء وظلم إلى سلطان وهمي، ويهدرون العمر في جمع التراب لأن حكيمهم قال: إن لكل شيء ظلاً والتراب هو ظل الذهب، ويضرعون لظلال الأمراء من سكان الأضرحة، ويدمنون شراب السراب الذي لون لياليهم بألوان صنعت من الحلم والنسيان، ويظلون دائماً في خدمة كل سلطان، وينتظرون أن يدب بين الحكام خلاف ما لينالوا بعض الفتات. في ذلك السديم المعتم الذي عاشت فيه الجماهير ولد زمبلك من أب كان يبشر بالنور، ولما أرغمته الجموع الكارهة للنور على الهرب والموت في المنفى رباه زوج أمه الحداد الذي كان يطوع الحديد بعلمه وخبرته وعافيته، تعلم زمبلك درس النار وعلم الحركة وفن صناعة التروس. وعندما حصل على مفاتيح القصر وصناديق الكنز قاد جماعة من أصحابه لاعتلاء عرش السلطان. كان زمبلك يشاور أصحابه ويسعد باختلاف رؤاهم وقد ظل دعاء الناس لعهود طويلة أن تحفظهم العتمة بينما كان دعاؤه لأصحابه أن يحفظهم النور، لماذا عكف ناجي على نحت هذه المقامات مستلهماً روح الراوي الشعبي؟ وهل كانت فصول المقامات خلفية لفاصل من السخرية الخالصة: سخرية من حكام لا يجيدون سوى الكلام ويبادرون إلى الفرار أمام ما قد تتعرض له شعوبهم من أخطار، وسخرية من مدعي الحكمة الذين يحتقرون الحياة الحقيقية ويعظمون عالماً وهمياً يسمونه عالم المثال، وسخرية من الفلاسفة الذين يهدرون أعمارهم في البحث عن إجابات لأسئلة عبثية وسخرية من الأدباء والنقاد والزهاد وأتباع الطرق الصوفية وعلماء اللغة.... إلخ. هل كانت المقامات حيلة فنية لإبراز الاختلاف، بل والتناقض بين ثقافة الطبقة الحاكمة وثقافة الرعية؟ تسوس الطبقة الحاكمة جموع الشعب بسياسة البيضة والحجر، والعصا والجزرة، والطبلة والزمارة والخيرزانة، وتوصى الناس بالصمت، إنها ثقافة تحكم الناس مثل الدواب، وتحرص على أن تدع كل التروس تتحرك بشرط أن تكون حركتها النهائية في اتجاه تدعيم حكمها وتنمية ثرواتها وصيانة مصالحها. إنها تحرص على أن يبقى المحكومون في سجن كبير يموج بالعتمة والظلال والدراويش وساكني الأضرحة ومروجي الأوهام ومزيفي التاريخ والمتخصصين في إهدار كل قيمة، وتحويل المواقف التاريخية المحترمة إلى مشاهد من التهريج والمسخرة.

أظن أن مقامات عربية هي رواية محاولات الذات العربية الخروج من دنيا الخرافات والضلالات والأوهام، والدوران العقيم حول مخاوف وأحلام الذات الفردية والذات الجماعية.. الدوران الذي يلغي العالم الموضوعي حيناً، أو يلونه بالأهواء حيناً آخر، أو يضفي عليه ملامح الذات ويكسبه طابعاً إنسانياً. لقد عاشت الحارة تخاف الظلال وتحاذر منها أو تصالحها وتطيعها، وفي كل هذه الأحوال كانت تحرص على الحياة في العتمة، والظلال هي مخاوف الذات ورعبها من الموت والشر والمجهول، وقد تجسدت هذه المخاوف في كائنات غامضة تحيا حولها أو تسكن مراياها (لاحظ من فضلك ما يمور به الوجدان الشعبي من خوف الشياطين والجن والأسياد والعفاريت وسكان الأرض السفلى والأشباح والزبانية.. الخ) وانظر كيف تمتد الذات الشعبية لتحتوي الأشياء في العالم فتقول إن الياقوت يسوّد من الهم ويزّرق من الغم ويخضّر بالسماع، وكيف كان أهل الزهد يصرفون زمبلك عن الاهتمام بالتروس وأسباب الحركة قائلين له: اترك ما أنت فيه وأدركنا. أغلق جفونك تبصر

بعين قلبك في ذاتك ما لا تدركه الأبصار. وانظر كيف احتار السلطان عندما عنّ له رؤية ذرات الذهب في التراب فتساءل : ترى هل ينبغي كي أراها أن أفتح جفوني أم أغلقها؟

في ظني أن مقامات عربية ترصد بعمق وشمول محاولات خروج الذات العربية من عالم تعددت فيه المرايا حولها فاضطربت الأشكال وتعددت وحجبت عنها أنوار العالم الموضوعي. إنها تحاول الخروج إلى العالم بالتجربة والخطأ وبالعلم، وبالاعتياد على رؤية الوجوه المتعددة للحقيقة، وبامتلاك القدرة على نقد الماضي واستخلاص جواهره من أطنان النفايات والقشور والأوراق الصفراء. وبالارتقاء إلى مستوى بصيرة تدرك "أن المعاني المستقرة وقفات لا نهايات، وأن التاريخ مقدمات متتالية لمقدمات متوالية فهو ينحل فور اكتماله ليتشكل في مغزى أكبر ثم ينحل ما تشكل ليندرج في الأكبر منه وهكذا بلا نهاية".

هل كانت الروح التي سخرت من كل شيء، وكل إنسان في مقامات عربية بدءاً من الحكام والفلاسفة والزهاد والنقاد والأدباء وعلماء اللغة... إلخ هي في حقيقة الأمر محاولة لهز المنظومات الفكرية في الهيكل الفكري للذات العربية.. تلك المنظومات التي تجمدت في ديمومة ثباتها الأزلي. وهل بإمكان رواية واحدة أن تحقق اهتزازاً ما مهما كان ضعيفاً وواهناً في هياكل فكرية تحجرت عبر القرون ورانٍ عليها الصدأ؟ هذا سؤال طرحه ناجي على نفسه وكانت إجابته هي إبداع رواية أخرى تمعن في الطريق نفسه بتقنيات في السرد والتمثيل والغناء حافلة بالتنوع والتركيب وتعدد الأبعاد هي رواية العايقة بنت الزين.

العايقة بنت الزين :

المكان في رواية "العايقة" حي من أحياء القاهرة الإسلامية تطل من سمائه قلعة محمّد علي على شارع السلطان المجروح وحارة قصر البنات ودرب الشيخة قمر حيث ضريح الشيخة وبقايا الدير القديم، وحيث الخمارة والبوابة الأثرية المحفور عليها صور وكتابة فرعونية عن يوم الحساب. والزمان التاريخي زمن الحروب العربية الإسرائيلية في فلسطين وسيناء، وزمن الحرب العربية بين العراق والكويت.

إذا حاولت تلخيص الرواية وتتبع مسار شخصياتها سأواجه أمراً بالغ الصعوبة: لأن لكل شخصية أكثر من وجه، ولأن لكل شخصية ـ مهما بلغ ضآلة ما تشغله من فضاء الرواية ـ الأهمية نفسها، ولأن علاقات الشخصيات ببعضها قد تبدو علاقات جيرة أو مصالح متبادلة أو عواطف متوافقة أو متنافرة، لكنها في حقيقة الأمر علاقات تقابل أو توازي أو تضاد أو تناقض بالمعنى التشكيلي في اللوحة.

في حارة قصر البنات تحيا العايقة بنت الزين النطاح وابنها جميل، سافر زوجها إلى الكويت وكتب لها ما يواجهه هناك من ألوان العسر في العمل والإقامة. اضطرت العايقة إلى العمل مديرة منزل وعندما عاد زوجها من الكويت بعد الحرب مريضاً انقطعت عن العمل وتفرغت لرعايته، وحتى تتمكن من توفير مصروفات علاجه وتعليم جميل باعت البيت الذي تملكه وتسكن فيه. في الحارة نفسها كان يحيا الفاتح بن أيوب النجار الذي عاد من الحرب في سيناء ١٩٧٣ مع زميل له وقد قطعت الشظايا من كليهما إحدى ساقيه، ومشيا سوياً يدبان على الأرض بساقين من خشب. استضاف الفاتح زميل الجيش والحرب في منزله فاختلط الأمر على الجيران وظنوهما شخصاً واحداً.

خان الضيف صديقه: انتحل شخصيته وباع بيته وقبض الثمن بالتواطؤ مع أم الفاتح. لاحق الفاتح صديقه الخائن في كل مكان حتى وجده واستدرجه إلى البيت وهناك قتله، شاهد الجيران رأس القتيل على إفريز الشباك، وحين رأوا الفاتح خارجاً من البيت احتاروا: إذ كيف يكون ميتاً وحياً في الوقت نفسه؟ تعامل سكان الحارة مع الفاتح باعتباره شبح الميت أو روحه أو عفريته. عندما أمسكوا به انهالوا عليه ضرباً حتى الموت، وقالوا في التحقيق كيف نحاسب على موته وقد كان مقتولاً قبل أن نضربه؟ كان الفاتح شاباً مزهواً بنفسه، وبمهارته الحرفية، وبزيه العسكري، كان وحيد أبويه، وقد منحه هذا الوضع إعفاءً من الجندية، لكنه تطوع في الجيش وخاض الحرب مع الجنود وعاد مقطوع الساق. في الفصل الثاني من الرواية سوف يحل محله بعد موته، عباس النص الذي بترت الشظايا في الحرب ساقيه ويده ومعظم أصابع يده الثانية، حمل عباس متاعه القليل وزحف بعيداً عن بيته القديم وعمل نادلاً في خمارة. في تلك الخمارة بدأ رقبة الغناء.. كان رقبة سائقاً، لكنه أحب الغناء، ومن الغناء في الخمارة إلى الغناء في مطعم سياحي إلى الغناء في شرائط الكاسيت صعد رقبة على سلم آلاف الجنيهات. ترقى رقبة مالياً، واجتماعياً إذ تعرف في موقعه الاجتماعي الجديد على شخصيات في الرواية تأتي من عالم آخر مختلف عن عالم الحارة. عالم الجامعة والتنظيمات السياسية والمظاهرات والسجون، والجدل العقائدي والسياسي والفكري والفني. وهناك تعرف على عسراوي المتقلب بين دراسة الفلسفة والأدب والتاريخ وحسني الزعيم رجل الحتمية التاريخية والمادية الجدلية ومنصور عضو منظمة الشباب الاشتراكي سابقاً والباحث دائماً عن الطرق المأمونة في السياسة وفي الحياة،ومباهج مشروع الأديب وزوجة القاضي وعاشقة الرجال.

في عالم الحي الشعبي يتزوج الطيب العزب من العايقة، ويشتري معظم بيوت الحارة، ويتحول من سمسار إلى رجل أعمال، وفي عالم المثقفين يتحول منصور إلى مليونير، ويحول حسني الماركسي السابق دكان العطارة الذي ورثه عن أبيه إلى مطعم سياحي، ويظل عباس الجندي الذي أطاحت الشظايا بأطرافه يخدم الزبائن في الخمارة، ويتوسل لكل قادر على إعطائه عربة معدنية بلا مقابل، ينفخ في زمارة بلا صوت ولا يكف عن الحلم بسقف وظل ورغيف وكوب من الشاي. هل كانت العايقة ترصد التحولات التي اعترت الذات العربية بعد أن داهمتها تقلبات الواقع بكل مستوياته في الثلث الأخير من القرن العشرين.؟ تقلبات انتقلت بها من زمن الانتماء للجماعة الوطنية والقومية إلى زمن الطموح الفردي وعبادة المال، والترقي في دنيا التجارة وهيمنة راعي البقر الأمريكي في الإعلان الشهير على سماء العاصمة.. وانتقلت بها من زمن الاعتزاز بالعراقة والأصالة إلى زمن الانبهار بالكمبيوتر والتكنولوجيا العصرية.. من زمن الانتماء لتاريخ الحضارات المتعاقبة على أرض مصر إلى زمن تحول ملامح من تلك الحضارات إلى وحدات زخرفية تغازل عين السائح وتجسد له أوهامه عن الشرق الحافل بالأسرار، هل ترصد الرواية حيرة المثقفين وترددهم وانتهازيتهم وسقوطهم في الهوة الفاصلة بين القول والفعل؟ أم ترصد غياب الوعي عن جماهير الحي الشعبي ورؤية الأحداث الكبرى وكأن ما تحدثه من هزات عنيفة يقع في باطن الأرض؟ هل هي رواية الحراك الاجتماعي الذي صعد برقبة المغني المهرج إلى ذرى الشهرة والثروة؟ والذي كافأ الباحثين عن الطرق المأمونة الراقصين على الإيقاع المناسب لكل عصر فجعلهم نجوم المجتمع؟

يمكننا الاستمرار في طرح المزيد من هذا النوع من الأسئلة التي تتداعى إلى عقل القارئ بعد القراءة الأولى للرواية، لكن رواية العايقة تتطلب من القارئ أكثر من قراءة للتفاعل مع مفرداتها البلاغية والتشكيلية، وإمعان النظر في إشاراتها المبثوثة والمضمرة، وإدراك ما بين العبارات المكتوبة والمسكوت عنها من علاقات. يقول مقاول الهدم في الرواية: "إذا أردت أن أهدم بناءً أنخر أساسه، أخلخل حجراً في الأساس وأتركه فترة، ثم أخلع الأبواب والشبابيك ثم أعود للجدار تكون الخلخلة قد سرت بين كل طوبة وأخرى ضربة واحدة ويسقط الجدار".

وفي ظني أن محمد ناجي كان يفتش في أعماق الذات العربية عن حجر الزاوية في كيانها النفسي والفكري والوجداني، فإذا استطاع تحديده أمكنه رؤية الطبقات التي تعلوه، وتحديد نصيب كل منها من الصلابة والهشاشة، ومن الحقائق والأكاذيب، ومن الخيالات والأوهام.

مازالت الذات العربية عند ناجي وكما تتجلى في فصول العايقة تحيا داخل أسوارها وأغوارها وسراديبها ودهاليزها الباطنية ما زالت تحيا في عالم باطني حافل بالأشباح والأرواح والشياطين والجن.. إنها تحيا في زمان خاص كل ما لا يدركه الفهم فيه غير موجود، زمان تتوالى فصوله وسنواته والذات العربية قابعة بين شخصياتها الغامضة التي صنعت من الرغبات المحبطة والأماني المرجأة والآمال الموءودة، والخوف الساري في الأصلاب من الشر والقهر والظلم والمجهول والموت: تحيا نوسة الراقصة الكومبارس في عالم تنحدر فيه من صلب ملوك رسموا وجوههم على البوابة، وحكموا المدينة من القلعة وماتوا كما يموت الفرسان. وتحيا العايقة في دنيا يملأها زين النطاح البلطجي بين صور وحكايات عن بطولته وشهامته وهيبته بين الرجال. ويعد جميل الطفل للحمامة المجروحة قفصاً باتساع الدنيا فيه شمس وقمر وأشجار، ولا يتصور أن الحمامة يمكنها أن تطير بعيداً عنه لأنها تحبه. وتحيا أم رقبة على فراش المرض تنتظر زيارات أقاربها الذين سبقوها إلى الموت. ويحيا سمعان في عالم من تأليفه وإخراجه يتحول فيه من عازف يرتدي فقط ملابس العازفين وينفخ في زمارة بلا صوت إلى عازف حقيقي خبير بالنغم والإيقاعات والمقامات. ويقطع العسكري فرج في قفزة واحدة المسافة الفاصلة بين رتبة العسكري ورتبة اللواء، ويضع على صدره أوسمة صنعت من الأوراق الملونة وراح يذر عن الحي طول الليل باعتباره المسئول الوحيد عن الأمن. يحيا سكان الحارة في عالم باطني يتجول فيه عفريت الفاتح بن أيوب، يأكل من طعامهم ويتجول بساقه الخشبية في منازلهم، ويراود العايقة عن نفسها فتسلم له جسدها بلا مقاومة.

يهيمن ذلك العالم الباطني على الذات العربية ويقاوم أية محاولة لإخراجها من أسره وسطوته، بل ويعمد إلى سحب العالم الموضوعي الذي يدور خارجها داخل أسواره فيلونه بالألوان القديمة نفسها، وينغمه بالألحان القديمة نفسها، وعندما يحدث الاستثناء ويتعرف جميل الطالب النجيب على بعض صور العالم في معمل المدرسة، أو في خريطة العالم، يتصدى له مدرس المدرسة، ويرده إلى الحكايات الخرافية في كتب الأطفال، ويعمد إلى زجره وتأنيبه إذا عنّ له أن يطلق لخياله العنان ويحاول تصور الرافعة التي بإمكانها لو وجدت نقطة ارتكاز أن ترفع الأرض إلى موقع أعلى في السماء.

ترى ما هي فاعلية وجود المثقفين خريجي الجامعات وقارئي الكتب في هذا العالم المنطوي على نفسه والمغلق بإحكام. إنهم هناك في هامش بعيد يتجادلون وتتردد في مناقشاتهم

أسماء هيجل وماركس وعبارات التمرد والثورة والصراع الطبقي والعولمة وحقائق الوجود والعدم دون أي تأثير على الواقع اليومي النفسي والفكري والوجداني للجماهير، ودون أن يفلحوا في أن يتقدموا بها خطوة واحدة خارج عالمها الباطني. وفي الخواء الماثل بين عالم الجماهير الحافل بالضلالات وعالم المثقفين الحافل بالكلمات الفقاعات يزحف الطيب العزب السمسار : يشتري البيوت ويهدم ويبني ويشيد سلطانه على أرض الحي العريق، بينما يسقط عباس المجند الذي بترت شظايا الحرب أطرافه في عتمة الزوايا المهجورة ينبش عن الطعام بين فتات الموائد ونفايات المزابل.

في ظني أن رواية العايقة هي رواية الجماهير المنكفئة على ذاتها الباطنية، والتي تعيش في ليل دائم لا يعرف شعاعاً واحداً من نور الشمس.. ليل تتوارث الأجيال المتعاقبة أساطيره وأحلامه وكوابيسه وخرافاته، ومن هذا المزيج تصنع لها ماضياً وتاريخاً وتراثاً وترغم المستقبل أن يتنفس بين فصوله وأوراقه.

أظن أنني قطعت الآن رحلة في روايات محمد ناجي ربما تسمح لي بالاقتراب من روايته "خافية قمر".. تلك الرواية التي تختزل عالمه في بللورة صنعت عناصرها من البلاغة والشعر والرمز وتوسطت رواياته في معمار اتسم بالهيبة والجلال.

خافية قمر :

تتكون خافية قمر من مقدمة أولى وفصل بعنوان خافية قمر، ثم مقدمة ثانية وفصل بعنوان الخلاء، ثم مقدمة ثالثة وختام. تبدأ المقدمات الثلاث بمشهد في خمارة يبوح فيه عبد الحارس ـ الشخصية الرئيسة ـ بهمومه لكائنات تراءت له من ضلالات الوهم أو السكر، ثم يستدرج إلى حوار مع مجموعة من السكارى لا يجدون في حديثه الجاد إلا مناسبة للاستهزاء والسخرية والتراشق باللغو الماجن البذيء. وتنتهي المقدمات الثلاث بإرغام عبد الحارس على العودة إلى المصحة التي هرب منها فراراً من أطباء يلاحقونه بالأسئلة، ولا يكفون عن النبش في ذاكرته وتعذيبه بالكهرباء.

كان عبد الحارس يهرب من المصحة ليبحث في سجلات المحفوظات عن أدلة تثبت أنه الوريث الوحيد لإدريس البكاء : أعظم الملوك الذين مشوا على الأرض منذ بداية الزمان، وعن براهين تثبت بنوته لعبد القهار المجروح الذي كان لولادته من صلبه شأن عجيب. كان عبد الحارس حزيناً لأن الفئران أتلفت السجلات، ولأنه سيواجه المرتابين في صدق روايته بحكايات من الذاكرة لا دليل عليها : حكايات عن سلمى أمه، وعبد القهار المجروح أبيه، وعن عبد الغفار عمه، وعن خافية قمر بلدته، وعن الشيخ شاهين معلمه، وعن أصدقاء الكتّاب. قال الأطباء لعبد الحارس : إن شيئاً ما يثقله ويعوق حركته، وعليه أن يتذكره ويخرجه إلى الضوء ليفقد ثقله وبعدها يمكنه أن يستمر في تقدمه. هل كان عبد الحارس يعاني من اختلال عقلي؟ هل كانت حكاياته سرداً لضلالات سمعية وبصرية نسجت من ارتباطه المرضي بأمه؟ أو من شعوره بافتقاد الأمان، وخوفه من الموت؟ هل كان ادعاؤه الانتساب إلى ملك وأنه وريثه الوحيد عرضاً من أعراض الشعور المرضي بالعظمة أو ملمحاً من ملامح ذاته المتورمة بالغرور؟ هل كانت حكايته تنطوي على قدر من الصدق لكنه أضاف إليها من أوهامه ما حولها إلى مجموعة من أشلاء الحكايات القديمة؟

هذه نماذج من أسئلة تطرحها القراءة الأولى للرواية.. تتداعى إلى ذهن القارئ عند التلقي السطحي لها وقراءتها باعتبارها قصة طويلة تنطوي على مغزى نفسي أو فكري.. لكن محمد ناجي لم يكتب رواية تتوالى أحداثها في حبكة درامية أو منطقية. لقد كتب نصاً تتكامل فيه قصيدة الشعر ودراما المشهد المسرحي وروح الرواية. وتتبدل فيه ملامح الشخصيات، وتتغير أحوالها الشعورية وتتراوح عبر الفصول وجوداً وحضوراً، وتعتريها تحولات العبور من زمان وجداني إلى زمان آخر. مثل هذه النصوص ينبغي أن يقرأها القارئ ليعيد إخراجها وتجسيدها واستكناه سرها، والآن فلنبدأ القراءة: حين حاول الطبيب معاونة عبد الحارس على التخفف من كل ما يعوق تقدمه إلى الأمام سأله عبد الحارس : التقدم إلى الأمام إلى أين؟، وحين ارتبك الطبيب؛ لأن السؤال يأتيه من أفق أبعد من سمائه. حاول عبد الحارس أن يفسر له الأمر : "حين يتعلق الأمر بالإنسان وليس بقاطرة عليك أن تساعده أولاً على الإجابة عن هذا السؤال : يتقدم إلى أين؟ لأنك لا تتقدم عندما تعجز عن الإجابة وحينئذ تحس بالأثقال التي تجرها، ولكن عندما تتوصل إلى إجابة لسؤالك وتعرف إلى أين تريد أن تمضي فإنك تصبح قادراً على الاندفاع إلى الأمام من جديد وفي يسر".

هل كان المطلوب من عبد الحارس أن يتقدم إلى نمط حياة السكارى الساعين إلى النسيان، والحريصين على إبقاء ذبالة من الوعي تعينهم على الاستمتاع بالتأرجح فوق الخيط الرفيع الباقي من ذواتهم والممتد بين وجودهم الإنساني الطارئ، ووجودهم الحيواني العريق؟ هل كان المطلوب منه هو التقدم إلى نمط حياة الدراويش المنشدين حول مقام المجروح والطوافين حوله يلتمسون البركة؟ ها قد عدنا إلى محاولة البحث في النص عن مغزى أخلاقي أو تربوي.. تلك المحاولة التي ينبغي أن يقاومها القارئ ويحول دون تسللها إلى وعيه بهدف تحجيم النص وحشر سماواته في إطارات ضيقة ذات طابع تعليمي. فلنبدأ من البداية ونطرح السؤال الأهم: من هو عبد الحارس؟ وإذا كان سؤاله لطبيبه ينأى به بعيداً عن الاختلال النفسي أو العقلي فكيف نفسر ادعاءه أنه الوريث الوحيد لأعظم ملوك الأرض؟

عاش عبد الحارس يتأمل النيازك التي تهوى من السماء، ويخاف من خافية قمر لأنها تخطف البشر وتنزل بهم إلى عالمها السفلي، وكان يطيل التأمل في الخلاء الموحش الممتد منها وإليها. عاش عبد الحارس يجل عبد القهار ويدعوه بأبيه وسيده، وكان عبد القهار يناديه بولده الحبيب الذي به سرور قلبه. بدأت الجموع تمشي في بداية الزمان فتخلقت تحت أقدامها الأرض، وهبط الرعاة من الجبال، فسكنوها وزرعوها، حصد الفلاحون الحقول ودارت العجلات بالمحاصيل إلى المدينة.. كان عبد القهار أحد هؤلاء الفلاحين. سقط جريحاً إثر عراك مع أبناء عمه وطال مرضه فكف أقاربه عن معاونته والإحسان إليه. خلع عبد القهار الجلباب الأزرق والطاقية ولبس عمامة خضراء، واشتغل بقراءة الطالع ورسم الأحجبة وتفسير الأحلام. من كوة ضيقة في جدار بيته كان يتطلع إلى السماء ويقلب وجهه للشمس ويرقب النجوم والغيم والمطر ويستمع إلى أنين الخلائق. دارت سواقي الشمس وتحول جرح عبد القهار إلى كرامة. وقصده العابرون طلباً لبركته، وحج إليه فلاحو القرى ينشدون منه معاونتهم على رفع الحسد والأذى المستور.. وصار عبد القهار مدينة من الظلال. عاش عبد الحارس ينعم بحياته في حضن سلمى أمه وعبد القهار أبيه حتى حدث الزلزال الذي

تصدعت معه بنوته لهما : أمسك الناس سلمى وهي تمارس خيانتها لعبد القهار، واقتادوها لتمثل بين يديه. وحين لامها لامتهانها كرامة الزوج وكرامة الولد. أعلنت على الملأ أن عبد الحارس ابنها هي وليس ابن عبد القهار ذلك الراقد بعلته. وأنها ولدته من نار الشهوة وصخب الدم ورحم الأم، فأعلن عبد القهار أن عبد الحارس لم يولد من رحم امرأة، وإنما ولد من جرحه (رمز كرامته وقدس أقداسه). تمزق وجدان عبد الحارس بين حبه لسلمى وولائه لعبد القهار أو بين جسده وروحه (أرضه وسمائه)، وكان هذا التمزق هو باب الخروج من ذلك العالم الحافل بالأسرار والأساطير وخوارق الأولياء إلى عالم عبد الغفار.

ظلت خافية قمر بلدة عبد الحارس توقن بنزول عبد الغفار إلى العرش السفلي للخافية، وكانت تتحدث عن غيبته، وتصف الليلة التي ضاع فيها بتفاصيلها الدقيقة. لكن عبد الغفار كان يحيا في مدينة أخرى.. يقطع الأحجار والأشجار ويبني بيته، يتاجر نهاراً ويقضي لياليه في الخمارة.

عاد العم عبد الغفار ليأخذ عبد الحارس معه : يكفله ويعلمه وينزع من قلبه الخوف، وينفض عن عقله الحكايات القديمة كلها ويمنعه من إمعان النظر إلى الخلاء حول المقابر، ويغريه بالتجول في المدينة واللعب مع الصبيان، ويحكي له حكايات جديدة يحرص على أن يؤكد له أنها مجرد حكايات لم تحدث أبداً. كان عم عبد الغفار دنيا جديدة من الأفكار والرؤى والإرادة الإنسانية. كان يدرك سطوة الحكايات عندما تنمو ببطء حتى تحاصر الإنسان، ولذا عاش لا يشغل نفسه بمدى الصدق والكذب في حكايات الماضي وأساطيره. وكان يعيش الحياة وكأنه قطرة في محيط تنفعل بدواماته وتياراته، ومنطقه في ذلك أن داخل الإنسان قوي تريد، وتعرف ما تريد، وكان يملك من الحكمة ما يقرأ به أيام المستقبل.

ظل أهل الخافية يذهبون إلى المقابر.. ينثرون الخبز ويسقون الرمال الناعمة بماء الجرار وينادون رجالهم الغائبين ليأكلوا ويشربوا.

أما في مدينة عبد الغفار، حيث المسجد، والكنيسة، ومكتب البريد، ومصابيح الشوارع والبيوت الأنيقة تحيطها الحدائق الصغيرة ويتسلل من نوافذها صوت العزف على البيانو.. أما في هذه المدينة فقد تحولت المقابر إلى مواقع تنأى بعيداً عن حركة الناس.

عاش عبد الحارس مع عمه عبد الغفار يخط الحروف في لوحة، ويتعلم كيف يربط الأسباب بالنتائج، لكن عبد الحارس ظل عاجزاً عن عبور الفجوة العميقة التي تفصل خافية قمر حيث ماضيه الحافل بالأشباح وحكايات الماضي عن مدينة عبد الغفار المضيئة بالنور المبهر. إن ذلك العجز الكامن في عمق بنائه الروحي هو سر أزمته النفسية والسبب وراء سعيه الدائم بين المصحة والخمارة.

oooo

"خافية قمر" نص فريد تتردد فيه أطياف من أنبياء الكتب المقدسة، وأولياء الله في التراث الصوفي، وأبطال المآسي الكلاسيكية وفرسان السير الشعبية، عبد الحارس فيه رمز للجماعة الإنسانية كلها، إنه بتعبير مسيحي ابن الإنسان الذي ينتمي لأسرة وعائلة ووطن ولكنه يحمل على كاهله تاريخ النوع الإنساني.

المتخيل والتاريخ
ومفارقات الهوية
في كتاب الأمير لواسيني الأعرج

إدريس الخضراوي

عتبات أولية

تفضي القراءة المتأنية في التراكم النصي الذي أنتجه الكاتب والروائي الجزائري واسيني الأعرج[1] إلى حقيقة مفادها : انخراط هذا المبدع في بلورة ملامح تجربة روائية مسكونة بهاجس التجريب، ومدفوعة برغبة قوية في حمل الرواية العربية إلى مهادٍ جديدة، تمثل إضافة نوعية إلى منجزها. وإذا شئنا تعيين عناصر هذا الأفق الكتابي الذي تتطلع إليه نصوص الأعرج، لوجدناه يُعبِّر عن نفسه في سلسلة من الإجراءات المتبعة على مستويي الصوغ الخطابي والتيماتي، واقتناص اللحظات الهاربة وإعادة تحبيكها، بما يجعل الرواية موقفا معرفيا وثقافيا يخلخل الجاهز ويتمرد على الأنساق المبتذلة ويسهم في فتح فسحة تعيد الاعتبار لتساؤلات الإنسان وأحلامه المؤجلة. وإذا كانت الرواية الجزائرية في بداية الاستقلال قد سيطر عليها النزوع إلى استعادة الماضي بهدف ترسيخه في أذهان كل من لم يعايش مأساة الاستعمار وجبروته، كما لاحظ ذلك الناقد المبدع محمد برادة، فإنها مع جيل الأعرج قد شفت، من خلال نصوصها، عن منزعٍ فنيٍ جديد ؛ يرى إلى الكتابة بما هي تجاوز مستمر، وإلى التخييل بما هو معرفة أخرى أكثر التصاقا بالواقع وأكثر نفاذا إلى تضاريسه الصلبة، وأقدر على استيعاب متغيراته. وإذا كان الماضي يحضر إلى جانب الحاضر في هذه النصوص، فإن ذلك يتم "بروح نقدية يمتزج فيها الإبداع بمتعة التخييل والتقاط اللغات العميقة التي تتحاور وتتجابه على أرض الواقع"[2].

هذا الوعي التاريخي الذي تتكشف عنه نصوص الرواية الجزائرية الحديثة، يشترك فيه الأعرج مع روائيين آخرين كالطاهر وطار ومحمد ديب ورشيد ميموني وأحلام مستغانمي.. الذين في نصوصهم لا تستبين ثقافتهم التراثية والتاريخية وحسب، وإنما كذلك

وعيهم بتحولات الشكل الروائي عالميا، ذلك الوعي الذي يعبر عن نفسه في " التصادي مع النصوص التي فرضت نفسها على المستوى الكوني وأصبحت من المقاييس التي يحتكم إليها في إضفاء المشروعية الكونية على النصوص الروائية على غرار ما تتمتع به أعمال روائية لدوستويفسكي أو بروست أو جويس أو فولكنر أو بعض روائيي أمريكا اللاتينية "[3]. ونتصور أن هذه المقارنة ليس فيها غَمْطٌ لحقوق التجربة الروائية لواسيني الأعرج أو غيره من كتاب جيله. فكما لاحظ ذلك الناقد فيصل دراج، ومن قبله المنظر ميخائيل باختين الذي ربط فرادة الرواية بالتعدد والتنوع في الحيزين الروائي والثقافي العام، فإن " الرواية لا تتعين بالفردية المباشرة التي تكتبها، بل بالأسلوب الكتابي الذي تتكشف فيه الفردية وتتميز من غيرها؛ أي بانزياح أسلوبها عن الأساليب المسيطرة واختلافها عنها"[4]. من هذا المنظور تتحدد رؤيتنا للتجربة الروائية لواسيني الأعرج، واندغامها ضمن أفق عام ترتاده الرواية العربية، وفق منطق يُغايرُ " الولادة المعوقة في التاريخ المقيد "[5] والتي لاحظ فيصل دراج أنها ميزت زمن ولادتها الأولى. هذا المنطق المغاير، نقديا وكتابيا، يفكر في الرواية بوصفها خطابا معرفيا لا يقل أهمية عن الخطابات الأخرى العالمة. وخاصة أنها تحتمي بمكون لم يحظ بقدر كبير من الأهمية من قبل التصورات الفلسفية التقليدية، وهو مكون التخييل. فالرواية بوصفها تخييلا لم تعد خطابا مفارقا للواقع، وإنما هي الواقع بعينه مشيدا من خلال التخييل واستراتيجياته الخطابية والتمثيلية. وليست رواية كتاب الأمير[6] التي نحاورها في هذه القراءة إلا تجليا متميزا لهذا الاحتفاء العربي بالرواية، والتي رأى فيها النص القادر على كتابة ما غيبته الخطابات الأخرى التي انساقت وراء أهواء السلطة ناقضة ما عداها. لقد رأى فيها " رواية تكتب تاريخ المقموعين الذين لا يكتبون تاريخهم، رواية تنأى عن ثنائية النصر والسلطة، وتذهب إلى ثنائية : الاغتراب الإنساني والبحث عن المعنى، كي تحاور الممزق والمتداعي والمعنى المرغوب الهارب أبدا. كأن المعنى، الذي تقصده الرواية، هو بحث الإنسان عن معنى لا يصل إليه ؛ ذلك أن البحث في ذاته هو الهدف الأخير". [7] ونتصور أن هذا الأسلوب في الكتابة يفيد من اقتراح جمالي جديد يستكشف إمكانات التقاطع والتراسل المتعددة بين التخييل والتاريخ أكثر مما يعنى بالتفكير فيما يفرق بينهما. بل نجد ثمة أبحاثا نظرية : هايدن وايت، دومينيك لا كابرا، ترى إلى التخييل والتاريخ بأنهما مقولتان تاريخيتان، بحيث يرتبط تحديد علاقات التقارب أو التباعد بينهما بالعودة إلى التاريخ والاستعانة به[8].

بهذا التصور تهتدي قراءتنا لهذه الرواية الصادرة حديثا ؛ قراءة نطمح من خلالها إلى تقديم فهم بمقومات البناء السردي والتخييلي وتداخل المرجعيات في هذه الرواية، وإضاءة المرتكزات التاريخية الذي يقوم الروائي بتحبيكها (La mise en intrigue)، ويقدم من خلالها سرديات متعددة لهويات متنابذة ومتصارعة، دون أن تكف عن تحبيك سردية أخرى تفتح طريقا يتخطى مسببات التوتر ويفضي إلى تقاطعات تخصب الحوار وتجعله ممكنا. إننا نتصور أن الرواية العربية في مستهل هذا القرن تكتب التاريخ من منظور أكثر رحابة بحيث يتخطى الهوية المغلقة والدولة الواحدة، ويتطلع إلى تاريخ يتشكل على إيقاع تفاعلات واحتكاكات عالية متعددة في القيم والثقافات والأفكار والمعتقدات. وهذا الوعي الكتابي يفسح

المجال أمام رؤى جديدة. وسرديات مستبعدة. تكرس الرواية بوصفها تعبيرا عن تحولات مجتمعية تتفاعل فيها أطروحات متعددة. بحيث لا يمكن إدراك طبيعتها على الوجه الأفضل إلا بوضعها في سياق الخطابات المختلفة المتداولة. على أننا نفيد في هذه القراءة من التحليلات الثقافية المعاصرة التي تتبلور في حقلي النقد والدراسات الثقافية. ومنها أعمال إدوارد سعيد وبول ريكور وديفيد هارفي وليندا هيتشون ومارتين أستيي لطفي وعبد الله إبراهيم ونادر كاظم وآخرين؛ وذلك بغية استجلاء خطاب الإمبريالية المعاد تمثيله عبر التخييل في هذا النص الروائي وفهمه، وعلاقة كل ذلك بما تعبر عنه الرواية العربية في أقطار مختلفة من جنوح إلى إعادة مساءلة التاريخ الحديث، والرغبة في تقديم سردية جديدة مغايرة لتلك شيدها المحتل مدججا بتفوقه الإعلامي والثقافي والعسكري.

١- البناء السردي وتداخل المرجعيات

أ- التركيب السردي

تنفرد رواية الأمير ببناء سردي مميز يجعلها تعبيرا عن مغامرة روائية خلاقة. ويطالعنا العنوان بوصفه مقوما مركزيا من مقومات هذا البناء؛ فهو ذو بناء مزدوج، وهو منحى تتميز به جل أعمال واسيني الأعرج كما لاحظ ذلك الناقد التونسي كمال رياحي[٩]. فمن حيث تأليف الدلائل اللسانية، فإن عنوان هذه الرواية يستثمر التركيب الاسمي للعبارة، ويستبعد أي وجود للمركب الفعلي[١٠]. وهذا يعني أن العنوان يحاور مضمون الرواية فيما يتصل بوصف حالة والتعبير عنها. وهي الحالة التي أفرزها الاحتلال الفرنسي للجزائر، وكانت لها تداعيات صعبة على المنطقة برمتها. وفي هذه الأجواء الصعبة أدى الأمير عبد القادر وكذلك القس الجزائري مونسينيور ديبوش دورا إنسانيا عظيما في الإنصات لصوت المقموعين والمقهورين، وفي نصرة قيم الحرية والتواصل بين الشعوب والحضارات. من هذه الزاوية، لا تكمن أهمية هذه الرواية في الإخبار عن مرحلة تاريخية جديدة تحفظ ملامحها وثائق التاريخ، وإنما في استقصاء بياضاتها المتعددة التي لم تتمكن وثائق التاريخ من تكليمها وإنطاقها، ومساءلة ما هو كامن خلفها من معاناة وآلام وأشجان، وطموح إلى عيش مشترك ينقض عالما قوامه الحرب والسطوة والتنافر.

ومن حيث البناء الروائي، فرواية الأمير لا تأخذ شكلا انسيابيا، وإنما هي عبارة عن أبواب ثلاثة تتخللها وقفات متنوعة تتداخل فيما بينها بشكل يميز الرواية ويعطيها فرادتها على مستوى السرد. لعلّ من مظاهر هذا البناء، الانفتاح على أجناس أدبية تُخصِّب متخيل الرواية وتعمّق من أبعاده ودلالاته، كالسيرة الذاتية المتعلقة بالأمير والتي تجري كتابتها داخل قصر أمبواز، حيث يضطلع فيها بدور الناسخ صهر الأمير مصطفى بن التهامي، الذي ظلّ وفيا له إلى أن سلّم نفسه لسلطات الاحتلال. ووظيفتها إعادة بناء الهوية الفردية للأمير عبر إخضاع ما يتعلق بها من وقائع معيشة : اجتماعية أو فكرية أو انفعالية شعورية إلى رؤية نقدية جديدة توجه الحبكة السردية وتكثف دلالاتها. وكذلك جنس الرسالة : سواء تلك التي يكتبها مونسينيور ديبوش، ويعتمد في بنائها على ما تحصّل له من تقصي الحقبة التاريخية المعنية، ومن حواراته مع الأمير، أو تلك التي كتبها الأمير ووجّهها إما للقس

الجزائري السابق وإما للسلطات الفرنسية. واستدماج الرسالة داخل النسيج السردي للرواية يمثل إجراء كتابيا يُعمّق من خلاله الكاتب الإمكانات التعبيرية للحبكة الروائية. وخاصة أن الشخصيات عندما تلجأ إليها فإن ذلك يعني وجود مشاكل أو عوائق تستوجب البحث عن وسيلة جديدة للتواصل ولتبادل الأفكار والرؤى والانشغالات. وهذه الرسائل التي تتخلل الرواية تؤدي، إلى جانب وظائف أخرى، دورا مركزيا يتمثل في تجسير الفجوة وقهر إكراهات الغياب. فالرسالة التي كتبها الأمير للقس الجزائري السابق مونسينيور ديبوش عندما غادر فرنسا إلى الديار الإسبانية قسرا، تقربنا من الحميمي في شخصيته، وتجعلنا ننصت إلى مشاعر الدفء والتعاطف التي تؤثث العلاقة الرابطة بينهما. " رسائلك أنت كذلك كانت لنا بمثابة الراحة الكبرى. أعرف أن الوسائل وحدها التي نقرأها العديد من المرات هي التي تلك الأحزان المتكررة." (الرواية، ص : ٥٥٧)

في هذا السياق لا تقدم الرواية فقط تحبيكا لحبكة واحدة، وإنما تنسق أحداثا ووقائع متعددة، بما يجعلها قائمة على تعدد الحبكات السردية وتداخل إحالاتها المرجعية. لكن تركيبها يفيد كذلك من التراسل بين الحوار بوصفه مكونا حكائيا ينفتح على تلفظات الشخصيات، والقصة باعتبارها جملة الأحداث التي يعيد الروائي تنضيدها وتنظيمها بشكل منسق ودال. فما يأتي مقتضبا أو عبارة عن إشارات عابرة على مستوى الحوار، تلجأ الحكاية من خلال وجهة نظر السارد أو الشخصية الروائية إلى تفصيل القول فيه، وكأننا بالروائي لا تقنعه رواية وحيدة للحدث، وإنما يقلب فيه النظر من زوايا عديدة. من القرائن النصية الدالة على ذلك تساؤل مونسينيور ديبوش في إحدى حواراته الداخلية عن الأسباب التي دفعت بالأمير إلى اقتحام عين ماضي مستقر محمد التيجاني، ومحاصرتها وإجباره وأتباعه على إخلائها بالكامل. تأتي الحكاية فيما بعد لتفصيل القول في ذلك. فما لا يجيب عنه الأمير أو لا يتنبه لخلفياته، تجلوه الحكاية وهي تعيد تخطيب الوقائع، وهو ما يعني أنه بين الوقائع المستعادة عبر السرد، ثمة إضاءات تأخذ مكانها على مستوى التلقي، وتستدعي رغبات القارئ ومتخيله، بما يقودنا إلى إدراك جيد لمقصدية الرواية. ولإضاءة هذه المسألة الفنية بالغة الدلالة في هذه الرواية، يستوقفنا كذلك الحوار الذي دار بين هذا القس والأمير في محبسه بقصر أمبواز؛ حيث سأله ذات مرة عن الأسباب التي سهلت للفرنسيين اكتشاف الزمالة (الدولة المتنقلة) وتدميرها بالكامل. وهذا الحدث الذي كان وقعه شديد القسوة على الأمير والقبائل التابعة له، وكان من تداعياته التعجيل بمقتل أحد المقربين منه : سيدي مبارك حينما كان في طريقه إلى ملك المغرب طلبا لمساعدته على دحر المحتلين. هذا الحدث يُضاء بقوة من خلال الحكاية. وعبرها نتعرف على التنظيم الهائل والخلاق لزمالة الأمير، وعلى خياله الحربي الذي واجه به الاحتلال الفرنسي في مواقع متعددة، وبقوة لا متكافئة في التنظيم والعتاد والسلاح. بهذا المعنى، نتصور أن الرواية حينما تفتح نافذة للتناظر والحوار حول الكثير من المواقف التي اتخذها الأمير لحظتي الهدنة والحرب مع الاحتلال الفرنسي، إنما تؤكد، على مستوى القراءة، على أهمية التجربة الروائية لمؤلفها. فواسيني الأعرج وهو يكتب عن شخصية الأمير لا يقدمه نموذجا إنسانيا متعاليا؛ الأمر الذي يقود إلى تحنيطه ويفقده أهميته السردية، وإنما يشخص مزاياه وعيوبه، فيقدمه إنسانا عاديا يتفاعل مع ما

يتفاعل معه البشر من مواقف وأحداث. وهذا ما يفعم روايته بطابع درامي حي. قوامه تنوع في السرد والشخصيات والمنظور والأسلوب.

إن الصلة بين السرد والاستذكار والبحث والاكتشاف والتناظر. جعلت التركيب السردي في هذه الرواية قائما على تهجين الكثير من اللغات في داخلها. فهي تداخل بين العامي والفصيح في مقامات تخاطبية متعددة، وتقوم بتفتيت اللغات الآمرة، وتفتح صدرها للذاكرة الشعبية من خلال أمثالها وأساطيرها ومحكياتها الخرافية المتنوعة، خاصة ما له علاقة بشخصية الأمير والهالة التي تحيط به في وجدان أتباعه. هذه الاستراتيجية الحوارية متعددة المسالك تقوي مبدأ الإحالة المرجعية، وتجعل الرواية مشدودة إلى فضاءات جغرافية بعينها، وخاصة أن تحبيك مسألة احتلال فرنسا للجزائر أملى على الروائي سبرا عميقا للمكان، واستقصاء مليا في بنياته السوسيولوجية والثقافية والعقدية؛ الأمر الذي يجعل السارد أقرب إلى الأنثربولوجي وعالم الاجتماع والجغرافي، خاصة في ما يتصل بإدراك العلاقة بين المكان والإنسان والثقافة. وما تشي به البنية الروائية يعبر عن نص روائي كبير يتكشف قوله في نقطة جوهرية عبر عنها ميشيل بوتور حينما اعتبر الرواية نوعا من البحث.[11] فالأشكال السردية التي تتفاعل في داخلها، تجعلها لا تستسلم للسهولة، وإنما تتلاعب بوعينا بالواقع، عبر صوغ حواري يخترق بنية من التعبيرات والنبرات الأجنبية متنوعة الأصداء، لتقرر معرفة قوامها علاقاتها المعقدة النابعة من تصور خاص للرواية.

تُداخل الرواية كذلك بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، وبين اللغة الإخبارية المعبرة عن واقع متحول وقاس واللغة الشعرية الانسيابية الصادرة عن العالم الداخلي للشخصية التي تناجي أحوالها، وتستولد من معاناتها تلك الطاقة التي تحفزها على البقاء والاستمرار في الحياة. كما تستدعي اللغة الصوفية وتوظفها للتعبير عن الانفعالات العميقة للشخصيات التي تشعر أنها تتعرض للقهر والظلم، وتنفتح على شخوص مرجعية تحيل إلى النص الكبير للثقافة والإيديولوجية. وعلى الرغم من أن الرواية يكتسحها التخييل في مواقع سردية متعددة، فإنها تمكنت من تعميق الإحالة إلى مرجعياتها والإشارة إليها بوضوح تام سواء من خلال التدقيق في التواريخ، أو من خلال أسماء العلم المحيلة على شخصيات اعتبارية : ملك المغرب / الأمير عبد القادر / قادة الجيش الفرنسي بالجزائر / ملك فرنسا. وبهذا المعنى تنأى الرواية في بنائها عن الميثاق السردي التخييلي الذي كان يعطي الأولوية لتكسير الإحالة، والإيهام بافتراضية العالم المحكي. إن النص الأدبي عندما يكسر هذا الحاجز "فهو يتحرر تماما من أية قيود أخرى، سواء في البناء أو الأسلوب أو اللغة، فيكتشف المتلقي الإمكانيات الكبيرة للنصوص الأدبية السردية وهي تركب عناصرها وموضوعاتها وسط تيار تتضارب أمواجه محتضنة الوقائع التاريخية، والقصائد والأخبار إلى جوار الوقائع المتخيلة، فتنعكس هذه في مرايا تلك دون أن تتخلى عن وظائفها الدلالية ".[12]

ب- السرد، الرؤيا وصورة البطل

تفيد رواية الأمير من مكون العجائبي باعتباره خطابا يبعث على الحيرة والتردد في توصيف القوة الذاتية والروحية للأمير عبد القادر الجزائري. ومصدر هذا العجائبي هو الحقل

الديني الذي يعاضد رغبة الجماعة وراويها في الإعلاء من شأن الأمير، باعتباره وارث سر الجهاد والدفاع عن حوزة الوطن من جور الأعداء، خاصة المحتل الفرنسي. " الشاب هذا يا سادة يا كرام، عليه بركة سيدي عبد القادر والأولياء الصالحين. عوده مثل البراق، ويطير حصانه للسماء عندما يحاصره الأعداء. سيفه البتار يطفئ البرق من حدة لمعانه. القرآن في القلب، وفي يده اليمنى سيفه الذي لا ينزل إلى الأرض ولا ينام، وساسبوها يخونه أبدا. ناره ما تروح في الفراغ، وفي موقعة وهران خلاص له البارود، رفد عصاه وحفنة من تراب وقال ربي أعني ونوشن صوب عدوه وفتح يده، فتت العدو اللي كان قبالته". (الرواية، ص: ٧٩) إن هذا الملفوظ الصادر عن شخصية القوال تُناطُ به في الغالب هنا وظيفة المساعدة؛ فهو يساعد السارد على رسم الصورة المناسبة للبطل التاريخي بشكل يتساوق ومقصدية السرد، الأمر الذي يعيد إلى أذهاننا مسألة الكرامة التي يهبها الله للأولياء الصالحين وما يرتبط بها من تصديق الإيمان بالقائد والخضوع له[١٣]. وربما لأجل ذلك لا تنهض الرواية على سارد واحد بعينه، وإنما على محافل سردية متعددة ومتنوعة بعضها داخلي وبعضها خارجي؛ الشيء الذي يسمح للروائي بإقامة حوار من داخل الرواية بين الذات والآخر، بين الثقافة العربية ومرجعيتها الروحية وبين الثقافة الغربية وإرثها الروحي كذلك. إن هذا الاختلاف في المواقع والرؤى هو الذي أعطى للمتن الحكائي تميزا خاصا في صياغته المتقاطعة والمتوازية " كما لو كان بؤرة تقاطعت فيها مرايا مختلفة، دون أن تربك تعددية الأصوات معنى الحدث، فهي متحاورة لا متناكرة، متكاملة لا متنافية "[١٤]. وباستقراء عناصر هذه الصورة، كما يتبين من خلال الملفوظ، يتضح أن بلاغتها لا تتكئ فقط على المحتوى الديني، وإنما تستعين كذلك بالحقل اللغوي؛ حيث تختار الذات المتلفظة المفردات القمينة بالتأثير في المخاطب وتطويعه من أجل أن يشاطرها الرؤية ذاتها. والحق أننا نستطيع أن نفهم الفعل الذي تمارسه شخصية الأمير داخل الرواية على مسرح الأحداث التي عاشتها الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي لها، وهو السياق التاريخي الذي تعيد الرواية تمثيله عبر التخييل. إننا نستطيع أن نستكشف ملامح هذا الفعل عندما ننصت مليا للظروف التي تقلد فيها الأمير قيادة الأمور في الجزائر خلافة لوالده؛ ذلك السياق الذي يتغذى من العجائبي ويستند إليه في تنفيذ مخططاته وبرامجه الحكائية. فالرؤيا بوصفها مكونا خطابيا ودينيا شكلت حافزا أساسيا في تحويل مسار الأحداث باتجاه دفع الأمير، على الرغم من تردده، إلى الواجهة، وتهييئ الظروف المناسبة لحدث الخلافة. وضمن الحيز ذاته تطلعنا الرواية على قيم تتقصد إليها من خلال المحكيات التاريخية كالإيمان بالاختلاف والديمقراطية ومدنية السلطة وعدم الرغبة في الزعامة.. وغيرها من الخلال التي كرّس الأمير حياته من أجل تثبيتها وترسيخها في أذهان شعبه. " علينا أولا أن نعرف رأي القبائل القريبة منا. لقد خلقنا قوة كبيرة لمحاربة الغزاة ولا أريدها أن تتمزق بسبب حسابات صغيرة. المهم ليست الخلافة وإنما من يقود العرب حتى النصر ؟ إلى اليوم لا يوجد من غيرك من يحقق إجماعا ".(الرواية، ص:٨٤)

إن الموقع الذي يهيئه الحاج محي الدين لابنه عبد القادر والذي يستند فيه إلى الرؤيا، ويستثمر وظيفتها الحدسية باعتبارها كشفا وتجليا للغيب، يتقوى أيضا من خلال رؤى موازية : شعبية أو جماهيرية، تبرز مدى تغلغل الفتى المقدام والقائد المنتظر في قلوب

الجزائريين في هذا الظرف العصيب الذي تمرّ به قضيتهم. وفي هذا السياق كذلك تندغم أيضا رؤيا سيدي الأعرج مرابط سهل عريس والتي قال فيها : " رأيت مولاي عبد القادر الجيلالي جاء الله به في لباس أبيض فضفاض. أخذني نحو زاوية خالية وقال لي أغمض عينيك. أغمضتهما وعندما فتحتهما، كشف لي عن عرس كبير في الصحراء. قلت سبحان الله. ثم مدّ يده نحو سهل عريس وجاء شاب مليء بالحياة في عمر سيدي عبد القادر ووضعه وصيا على العرش ".(الرواية،ص: ٨٦) وإذا كان الناقد فيصل دراج محقًا حينما رأى بأن الروائي العربي استدعى المؤرخ وطرده لأكثر من سبب؛ فلأن المؤرخ في الغالب ما ينحاز للسلطة. وينتصر لسرديتها المتدثرة بالقوة والغلبة على سردية المستضعفين التي تقاوم من أجل فتح كوة في سديم الظلام الذي يحاصرها. وهذا التقصي الغائب في خطاب التاريخ هو الذي تنحاز له الرواية العربية في نماذجها الحديثة؛ مازجة حقيقة التاريخ بحقيقة التخييل، مستكشفة مسالك أخرى لقراءة ما جرى دون حذف أو تغيير. ورواية الأمير التي نعتبرها جزءا من هذا الفضاء الكتابي الجديد، تعيد إلى أذهاننا الكثير من النصوص الروائية العربية التي تشيد عوالمها الروائية على أساس العجائبي بما يداخله من حلم واستيهام وخرافات وخوارقية وإدهاش. حيث يغدو كل ذلك جسرا للعبور إلى العالم الغيبي والاحتماء بحقائقه إما لتبرير وقائع معينة على الأرض وإما لنقضها. لذلك فالإصغاء للرؤى المتناسلة في فضاء الحكاية المروية في هذه الرواية، يمكننا من التنبه إلى إحالاتها المركبة : نفسيا ودينيا وثقافيا وتاريخيا. فهي تصلنا بالكرامة الصوفية وما يرتبط بها من خوارق ومعجزات. " كل الأنظار كانت مصحوبة نحو الشاب الذي كان يجلس مواجها لوالده. لقد تحدثت عنه الحارات والأسواق الشعبية حتى أن الكثير من القوالين يخلط بينه وبين سيدي عبد القادر الجيلاني". (الرواية،ص: ٨٧) وصورة الأمير كما تستبين من خلال خطاب الرؤيا لا يتقصد منها فقط إدهاش القارئ من خلال العجائبي الذي يؤثثها؛ وإنما ترمي كذلك إلى كشف مضمون المعتقد الشعبي حول الشخصيات الدينية والصوفية، وما يرتبط بها من خير وبركة وإحسان؛ ودليل ذلك ارتباط زمن إعلان البيعة للأمير بتحول يمسّ أهل منطقة عريس في كيانهم نتيجة المطر الذي أخذ يتهاطل بغزارة على بلدتهم.

إذا كان السرد الذي يتناول شخصية الأمير عبد القادر يطلعنا على مرجعياته الدينية والفكرية (قراءته لابن خلدون، وأبي حيان التوحيدي، وابن عربي)، ويركز على التصوف باعتباره مسلكا تربويا يرسم ملامح المسار أو الطريق الذي تسلكه الذات في رحلتها بحثا عن الخلاص، فإن مواقف الأمير وأفكاره بصدد الحرب والسلم والسلطة والحكم، التي عبر عنها مباشرة بعد مبايعته تأخذنا إلى جانب آخر من شخصيته؛ حيث يجابه الجمود الديني بتسامح عقلاني يربط الجسور بين المعرفة والإيمان وبين الإسلام والوقائع المعيشة، مؤمنا بضرورة إدراج شعبه ضمن الزمن المتغير الذي يصيره شعبا مدافعا عن حريته مدركا لهويته، طليقا في التمرد على المعروف وفي مواجهة الغامض المجهول. " كنت أقاتل ليس فقط الفرنسيين، ولكني كنت أقاتل حالة العمى التي كانت تصيب بعض خلفائي، فيظنون أنهم ملاك الحقيقة، فيكفرون ويقتلون من يشتهون. صحيح أن الحروب هذه هي، ولكن يمكننا أن نحدّ من جرائمها وانزلاقاتها حتى عندما تكون هذه الأخيرة عادلة في عمقها أو على الأقل

لها ما يبررها ".(الرواية، ص: ١٨٤) لكأن الأمير الذي قرأ التصوف والتاريخ وتأملهما من منظورات متعددة، وأدرك التفاوت القائم بين ثقافة الأقوياء وثقافة المستضعفين، أيقن أن " الكفاح يكون مجديا حين يكون موجها ضدّ خطابات السلطة كافة"[١٥]. بهذا المعنى واجه الأمير مقولات الهيمنة الاستعمارية وتصدى لأطروحاتها باستماتة وإيمان لا يناظرهما سوى مواجهته لأدوات التخلف وتجلياته في خطابات أمّته. فانتصر للدولة على القبيلة، وللوحدة على التشرذم، وللدين الصحيح على الخرافة. وعندما أدرك الأمير أثناء الحرب أن المقاصد التي يرمي إليها، في سبيل توحيد الشعب تحت راية الوطن بدل الولاء للعشيرة والقبيلة، لا تفتأ تتصدع بسبب القلوب الضعيفة التي لا تنظر أبعد من مصالحها الخاصة، وأنه على عتبة زمن لم يعد يفهم نوازع أهله وتقلباتهم المستمرة، لم يتردد في دعوة شعبه إلى اختيار أمير آخر يقود شئونه حتى لا يكون مسئولا عن واقع لم يرتضيه، ولم يدّخر جهدا في إصلاحه أو ترميم تصدعاته. لذلك قال لأتباعه : " أشعر أني لست مؤهلا لقيادة أمة، كل يوم يرتد قسمها الأكبر ضدّي، وكأني أملك خيرات الدنيا ولم أضعها بين أيديهم. لتختر القبائل خليفة لي وسأنصاع لأمركم وسأموت بينكم إن توجب الأمر كأي محارب صغير لا هدف له إلا نصرة الخير والحرية، وإلا أخبروا الحاج الجيلالي، مسير شئوني الإدارية، بأني أرغب في الذهاب إلى المغرب أنا وعائلتي".

(الرواية، ص: ١٧٦-١٧٧).

٢- التجريب المبدع والإنشاء النصي للماضي

أ- تحبيك التاريخ

حاول الناقد سعيد يقطين في دراسة مهمة[١٦] أن يجيب عن سؤال أساسي يتعلق بنوعية الرواية التاريخية. وواضح من خلال تساؤل هذا الناقد أنه يتوخى تحديد مواصفات الرواية التي ننعتها بالتاريخية ومميزاتها؛ وذلك حتى تتميز عن غيرها من أنواع الروايات الأخرى. وبانطلاقه من الخبر الذي يشكل مرتكزا للرواية، ميز سعيد يقطين بين رواية تتعامل مع التاريخ باعتباره خطابا؛ أي نوعا سرديا له مقوماته وخصائصه الطبيعية والوظيفية، ورواية تكتب التاريخ بغض النظر عن نوعها التاريخي. وهذا الخرق يؤدي إلى اندراج الرواية ضمن نوع آخر مغاير للرواية التاريخية. وهذا المسلك الثاني هو الذي لاحظ سعيد يقطين ملامحه ماثلة في الكثير من النصوص الروائية العربية الجديدة. ولما كانت أحداث التاريخ المسرودة في الحاضر (حاضر الكتابة) تشكل قاسما مشتركا بين كل النصوص التي تستوحي التاريخ سواء بالمعنى الأول أو بالمعنى الثاني، ذهب هذا الناقد إلى اقتراح مفهوم آخر غير الرواية التاريخية المعاصرة المقترح من قبل. كل ذلك من أجل تمييز الرواية التاريخية عن نوع آخر قريب منها هو الرواية الواقعية. وهذا المفهوم المقترح هو : الحقبة الزمانية. وهو مفهوم لا يحيل فقط إلى زمن وقوع الحدث (التاريخ) وزمن كتابته، وإنما يسمح كذلك بالانفتاح على زمان القراءة العام، وخاصة " أن المسافة الزمانية في متخيل القراءة تظل قائمة بين الواقع في الحاضر (الآن) والواقع في الماضي(التاريخ) ".[١٧] وهذه المسافة الزمانية

في تصور يقطين لا تقاس بالعقد أو الجيل أو القرن. وإنما بالمدة التي تشترك في مجموعة من المواصفات المتعلقة بعصر محدد وتجعله مباينا لعصر سابق.

وبالاستناد إلى هذه النمذجة التي يبلورها الناقد سعيد يقطين، يتضح أن الروايات العربية التي اتخذت من وقائع بارزة من التاريخ العربي الحديث مادة للسرد، مثل تجربة الاحتلال، هزيمة سبع وستين، أو اجتياح العراق للكويت، أو حرب الخليج الأولى، لا يمكن إدراجها ضمن الرواية التاريخية؛ لأن الأحداث التي تعيد تمثيلها مستندة في ذلك إلى التخييل لا تحقق شرط الحقبة الزمانية، وخاصة أنها لا تقدم أحداث عصر يختلف عن الحاضر في مواصفاته، وإنما هي امتداد لما نعيشه حاضرا. وينطبق ذلك أيضا على رواية الأمير لواسيني الأعرج. فعلى الرغم من اعتماد هذه الرواية على الخبر التاريخي وتوخيها الدقة والموضوعية فيما تقدمه من وقائع ترتبط بمقاومة الاحتلال الفرنسي بقيادة الأمير عبد القادر الجزائري، فإن هذا المسرود التاريخي يظل مقتربا، بل محاورا لسياقنا الثقافي والاجتماعي والسياسي والنفسي. وإذا كان هذا الاقتراب يجعل من هذه الرواية تعبيرا متميزا عن مخاضات الحاضر وتحولاته، فإنها في إحالتها على وقائع وأحداث من تاريخ هذه المرحلة القريبة، لا تنفصل عن التاريخ، خاصة إذا ما اعتبرنا مع هايدن وايت وبول ريكور بأن التاريخ يلتقي مع الرواية في جوانب متعددة أهمها العمق الزمني للتجربة البشرية، وإعادة تمثيل هذه التجربة في صيغة سردية تنتقل بمقتضاها الأحداث والوقائع من وجودها المتنافر والمشتت إلى وجود جديد يطبعه الانسجام والترابط ضمن مسار زمني. (١٨) والتاريخ الذي تستعيده الرواية يصعب التأكد منه، ليس لأن الرواية شكل تعبيري يستند إلى الخيال في سرد الوقائع ونسجها على صورة قصة، وإنما لأن هذا الماضي لم يعد موجودا. وهنا تلتقي الرواية بالتاريخ: فهي لا يمكن أن تتعامل مع الماضي إلا بطريقة غير مباشرة، الأمر الذي يفرض الاعتماد على التخييل في إعادة تركيب عناصر ذلك الماضي وإعطائها شكلا سرديا دالا ومعبرا عن تجربة إنسانية. هذا التحبيك الذي يحدث على مستوى الرواية يحدث أيضا على مستوى التاريخ، وهو ما يجعل تخطيب الماضي فيهما غير بريء، ويمثل فضاء لرحلة استكشافية في الخير والشر. وهذا المعنى هو الذي قرره بول ريكور حينما أكد أن السرد التاريخي، وهو الشكل السردي الذي يحاول أن يكون أكثر حيادا، لا يمكن أن يبلغ إطلاقا درجة الصفر للتقويم. " فالمؤرخ الذي يريد أن تحركه الفضولية، أكثر من مجرد الميل إلى الاحتفال أو الاحتقار والشتم، يجد نفسه وقد دفعته هذه الفضولية إلى البحث عن الطريقة التي استعملها البشر في سعيهم لبلوغ ما كانوا يعتبرونه يشكل الحياة الحقيقية، وكيف حققوا ذلك أو فشلوا فيه "(١٩).

إذا كانت رواية واسيني الأعرج تستعيد تاريخ أمة رأت في الأمير عبد القادر بطلا مخلصا، فإنها في استعادتها لذلك التاريخ لا تعطفه على ماض ترى فيه انتصارات أصيلة، وإنما تشرطه بسياقات الحاضر؛ تلك السياقات التي لم يكن البطل / الأمير نفسه يتجاوزها على الرغم من مرجعيته الصوفية والدينية وسلطته التمثيلية. من هذا المنطلق لم تنف الرواية نفسها إلى هوية ثابتة أو مغلقة، ولم تعبر عن نبوءات معينة، بقدر ما كرست محكياتها للدفاع عن ذات عاقلة لم تتجاهل مدنية السلطة، وإن كانت تنطلق من هدي الشريعة في بناء

هذه السلطة. وكأن الروائي وهو يلمح إلى هذه القيم الغائبة عن الحاضر، إنما يقرأ فشل الحاضر في ما يبدو حكمة الماضي. من هذا المنطلق يكون إنجاز واسيني الأعرج في هذه الرواية ماثلا في التقائه بالمؤرخ حين يحيل إلى وثائق مختلفة. مستقدما تفاصيل متعددة بين ثنايا الحكاية، ومفارقته له من خلال شخصيات وفّر لها الحرية فيما تقول. لذلك كانت روايته نصا مفتوحا على تعددية الأسئلة والمواقف والرؤى، تقول ما يتجنب مؤرخو السلطة قوله، وتتطلع إلى ملامسة ما يودّ الروائي قوله في هذا الموضوع الطافح بالتاريخ. والتاريخ الذي يحاكيه الروائي ويعيد تمثيله مفيدا من ظلال التخيل، يستنطق سياقين ثقافيين على طرفي نقيض، لكنه يتسلل إلى ما بينهما من حوار من خلال شخصيات تستحضر العقل والحكمة وتمقت الغطرسة والضغينة. في المستوى الأول يُكلّم الأعرج إمبريالية فرنسا وينطقها في لغة فجة ومبتذلة وعمياء في أنانيتها؛ لأنها لا تعرف سوى نفسها، ولا ترى أبعد من مصالحها ونزوعاتها الطغيانية. لكن في هذه اللغة تتراءى القوة الكاسرة وقد غدت تعبيرا صريحا عن ضعف أكيد، و الجشع مرآة لفقر لا شفاء منه. إن هذا المستوى الذي تفصح عنه المواقف العدائية لكلوزيل، وهو أحد جنرالات فرنسا بالجزائر إبان الحرب الاستعمارية، يعيد إلى الواجهة التقسيمات العرقية السابقة وما انطوت عليه من تحفيز للأنساق الثقافية البشرية على الصدام والتصارع[20]. فبينما رأى الأمير عبد القادر في انتصاره على الجنرال تريزر في المعركة التي دارت بين المقاومة وجيش الاحتلال رسالة لفرنسا الاستعمارية كي تكفّ عن نزوعها الإمبراطوري، حيث لم يتشفّ الأمير في عدوه، على الرغم من أنه كان على مقدرة من سحقه، ففضل عدم الانصياع لمستشاريه، مستجيبا لما يؤمن به من تسامح وفسح المجال للتواصل، رأى كلوزيل في الجزائريين الذين أصابهم الطاعون خطرا يتهدّد جيشه، فلم يسارع إلى إنقاذهم أو رحمتهم، وإنما أغلق أبواب المدينة في وجوههم وتركهم يموتون عطشا وجوعا قبل أن يموتوا مرضا من شبع المرض منهم. (الرواية، ص:١٧٢) هذه النظرة الدونية للآخر التي يصدر عنها كلوزيل تستمد مضمونها من أنساق التفاوت التي احتمت بها الإمبريالية الفرنسية ورتبت من خلالها عدة فروض من أجل الحطّ من قيمة الآخر الأصلاني والعمل على سحقه، ومن ثم السيطرة عليه والتحكم في أمره. وفي المستوى الثاني يكلّم الروائي وَعيا يرى في المقاومة دفاعا شرعيا عن الوجود، ويرى في العدو، في سياقات معينة، شخصا قابلا للاعتبار وجديرا بأن يتحدث إليه. وما بين هذين الطرفين المتناقضين لا تَعدِمُ الرواية وجود مشاريع التقاء وتقاطع إيجابيين، تمثل جوهر الخلفية المتحكمة في نظرة المؤلف الاستعادية لهذا الماضي. فكأن التوتر الحاصل بين الثقافات والهويات، والذي لا يكف عن أن يتغذى من الأنانية الجامحة والرغبة في السيطرة، لا يمكن أن يشكل عائقا أمام البشرية للحلم بممكن يتجاوز قتامة الماضي وبؤس الحاضر. بهذا المعنى تكون الرواية أداة مهمة للفهم. فالتجارب الفكرية التي تثيرها والتضمينات الأخلاقية التي تحويها تشكل سبيلا واضحا لفهم الذات في الحياة وفق رؤية استعادية. ولا يعني هذا أن الرواية تتودنا فقط إلى تأمل الجزء الماضي من الحياة، بل الأصح هو أن " القصة الأدبية ليست استعادية إلا بمعنى محدد جدا : إن الوقائع المروية لم تحدث في الماضي إلا من وجهة نظر الراوي وحده. إن ماضي السرد ليس سوى شبه- الماضي للصوت السردي. والحال أنه بين الوقائع المروية في زمن غابر هناك

مشاريع توقعات واستباقات تأخذ مكانها وتتحكم في توجيه الشخصيات الرئيسة للقصة نحو مستقبلها "[21]. وما يقرره بول ريكور ها هنا يفسره تساؤل واسيني الأعرج عمّا إذا كانت الرواية تستطيع أن تفلت من التاريخ لتحقق كياناتها الذاتية؛ أي تصبح نصا مضادا للتاريخ، أي مضادا للوثوقية والمطلق والحقيقة، أي مضادا للمخيلة بوصفها فضاء واسعا يفتقد إلى الخصوصية والتمايز والأنا الإبداعية المحولة؟

لقد أعطى واسيني الأعرج إجابته دون اكتراث بمواضعات الأجناس الأدبية وقيودها. ففي روايته، ذات البناء المميز، يبدو الكاتب وكأنه مأخوذ بالبحث عن وجود آخر للأدب، لا يتوافق فيه مع واقع اجتماعي مسيطر أو يأتمر بأوامر ذائقة فنية تقليدية، وإنما يتشوف إلى كتابة جديدة بمكنتها أن تسائل زمنا شديد التمزق وكثير القطائع وممعنا في غموضه وسديميته. لذلك فروايته المثقلة بالتاريخ ووقائعه وأحداثه، تبدو في تقريريتها، أحيانا، وهي تحجب عالما آخر لا يمكن إدراكه إلا من خلال تقص لبنيات النص لا يضاهيه في الأهمية إلا ذلك البحث الذي أجراه الكاتب في العالم من حوله. فاطمأن إلى تنوعه المذهل، ونسبيته المحفزة على التساؤل، الشيء الذي حرر متخيله من إكراهات الزمان والمكان، وألقى به بعيدا عن بلاغة السلطة التي تمجد الشبيه والمماثل وتمقت المختلف والمغاير.

ب- الإمبريالية وخطاب المقاومة

يمثل كتاب: الأدب والاستعمار[22] واحدا من الإنجازات العلمية الرصينة التي تسعف على تقديم فهم دقيق بالنصوص التي تشخص المواقف الإمبريالية والقيم المعبرة عنها من جهة، وكذا خطابات المقاومة وأشكال ردّها على بنى الهيمنة ومسوغات خطابها من جهة أخرى. وهذا التشخيص لا يبقى حبيس الثيمات (thème) التي تعبر عنه، وإنما يمتد إلى العلاقات الروائية ومقوماتها الجمالية بحيث يطبعها بسمات بلاغية وفنية خاصة. فعلى مستوى الثيمات ترى هذه الباحثة أن ما يشهد على مثالية المستعمِر وشخصيته البطولية، حضور القوة البدنية، والقيم الأخلاقية باعتبارها موضوعا للكثير من المقاطع السردية في الروايات ذات العلاقة بهذا الموضوع. ولأن رواية كتاب الأمير هي من ضمن هذه الأعمال التي تعيد تمثيل التجربة الاستعمارية الفرنسية في الجزائر، والمقاومة التي واجهتها، وأبلى فيها الأمير عبد القادر الجزائري البلاء الحسن، فهي على مستوى الحكاية تعيد إنتاج الكثير من الحقائق المتعارف عليها، وذلك بنحو الأسباب التي كانت وراء اكتساح فرنسا للجزائر، وارتباط ذلك بمصالح المسئولين الكبار في إدارتها، وموقف الرأي العام الفرنسي من ذلك، وما صاحب الاحتلال من قهر وتجويع وتشريد وحصار للجزائريين الذين صمدوا في وجه الغطرسة الفرنسية دفاعا عن حريتهم. غير أنها حينما تستعرض المظاهر الإمبريالية من أجل خلق الانطباع بالواقع، وإثقال القيود الجمالية بالقيود المرجعية[23]، فإنها تتسلل إلى داخلها لتبرز مظاهر التناقض فيها من جوانب متعددة. إن أوامر بيجو، الجنرال الفرنسي في الجزائر، التي لا تردّ، ونظراته الصارمة، وإحساسه بالتعالي على من هم من حوله، وشجاعته في اتخاذ قرار الموافقة على ما جاء في رسالة الأمير التي حملها له مبعوثه حميد السقال، وكذلك قراره بالتوجه نحو الجبل الضيق المنفتح على قبائل ولهاصة وذلك من أجل التفاوض مع الأمير

مباشرة.(الرواية، ص: ٢١٢) إن كل هذه الصفات تشف عن الصورة التي يشيدها المستعمر عن نفسه، ويتردد صداها في الكثير من النصوص التي واكبت الحملات الاستعمارية. وهي صورة قوامها الاندفاع والقوة والتحدي ومجابهة المواقف الصعبة التي تتطلب الشجاعة وعدم التردد. " عندما امتطى بيجو حصانه وهمزه قليلا بقي شيء واحد يطن في رأسه : كيف تجرأ وركب رأسه وجاء إلى هذا الرجل المحاط بأكثر من مائة فارس ؟ لكنه كان سعيدا لأنه من بين كل الضباط الفرنسيين الذين عرفوا الأمير. كان الوحيد الذي رآه عن قرب وجالسه وحاوره ".(الرواية، ص:٢١٢) وخلف هذه الشجاعة، يكتشف السارد مرونة غير منتظرة تفصح عنها مواقف هذا الضابط، وقدرا من التفهم لتوجهات المقاومة، يعبر عنه إصراره على توقيع المعاهدة، وعواطفه إزاء هذه الأرض بجمالها وعمقها، دون أن يلغي ذلك كله ملامح شخصية عسكرية أحادية الاتجاه، صلبة وجافة ولا ترى سوى نفسها. إن هذا التنسيب الذي يجريه الروائي على شخصية المستعمر، عوض الصورة المثالية المطلقة التي تسود الكثير من التخييلات الغربية المنحازة[٢٤]، هي التي حققت للرواية حفاظا على مرتكزات الواقع، ومكنتها من ضمان التواصل مع القارئ، عبر إيهامه بتحري الدقة في الوقائع المسرودة. من هذا المنطلق تظهر شخصية الإمبريالي مسكونة بتناقض يتعذر إخفاؤه. فهو بقدر ما يحقق تحكما في ذاته، ويلجم عواطفه وأهواءه في اللحظات الصعبة، بقدر ما يضيف إلى ذلك جنوحا إلى التحكم في مصائر الآخرين والهيمنة عليهم وشل إرادتهم وتجاهل اختياراتهم. ورسالة بيجو التي استعادها الأمير، في سرد ارتدادي، في أحد حواراته مع القس مونسينيور ديبوش، حول المعاهدة، تكشف جليا عن هذه الغطرسة المبالغ فيها. " قبل أن ندخل في ساحة الحرب والمعارك القاسية، إنسانيتي تجاه العرب، وتجاه جنودي تحتم علي أن أقترح عليكم السلم قبل الحرب. السياسة تجبرني على فعل ذلك مثلها مثل الإنسانية، لأنك إذا رفضت السلم الذي أمنحه لك، ستتحمل مسئولية الحرب ونتائجها المدمرة ". (الرواية، ص: ٢٠٧) وهذا الخطاب الذي لا يأبه بالآخر يشكل المذاق السائد في العالم الاستعماري، حيث لا خيار أمام المستعمَر إلا المقاومة حتى الموت أو أن يخضع للسلطة والهيمنة والقوة، ويستجيب لأوامر (أسياده) الذين يتصرفون وفق (إنسانية) ليست في الواقع سوى التعبير الأمثل عما يدعوه : أرونوميتش بإمبريالية التنوير الحداثي التي تزعم حق الكلام عن الآخر (الشعوب المستعمَرة، السود والأقليات والجماعات الدينية، النساء، الطبقة العاملة) وبصوت أحادي حصرا[٢٥]. ونتصور أن رواية الأمير التي تجادل حول ادعاءات هذا الخطاب وافتراءاته، تترك على مستوى التلقي تشويشا واضحا على القيم التي يرى المستعمر أنه ينتصر لها، خصوصا ما له علاقة بالديموقراطية والحداثة والتعددية. وسواء أدى التخييل إلى التشكيك بقوة في (الرسالة الحضارية) للمحتل أو في مصداقية سرديته، فإن سيكولوجيته تظل هي ذاتها. إنها لا تتحقق إلا بوجود السلطة والانتشاء بالقوة وبأنه يحكم من يدعي أنهم في حاجة إليه ويقودهم ويتحكم فيهم[٢٦].

واضح أن إضاءة الحقل الدلالي لعمل أدبي ما لا يمكن أن تستند إلى مكون واحد، بل تتطلب إجراء تقصٍّ عميق في مختلف مكونات هذا العمل الجمالية والخطابية، بغية إنتاج نوع من الفهم بما يقوله العمل الأدبي، يحرره من إكراهات المعنى الذي يتقصد إليه مؤلفه،

أو الدلالة المرتبطة بالسياق الذي يتحدث عنه أو يحاوره، ويفتح أمامه مسالك أخرى لمحاورة سياقات القارئ المتعددة، بما يؤكد أهمية الكتابة الأدبية بما هي مختبر لتجارب فكرية وتضمينات ثقافية متنوعة قمينة بفهم الذات في تحولاتها فرديا وجماعيا. وإذا كانت رواية الأمير قد تمكنت، بتحبيكها للعديد من الثيمات الإمبريالية، من إبراز مدى خطورة السردية الاستعمارية وتجاهلها للروايات الأخرى المستبعَدة، وذلك من جرّاء التسلط الذي تمارسه على آخريها بما يفسح المجال أمام انبثاق ما يدعوه كايت وايتلام بـ رواية أصل Master narrative.[٢٧] وهو ما يعني أن تصوير هذا الماضي وتمثيله من وجهة نظر المستعمِر كان قد غدا حقيقة يصعب الشك فيها من قبل عامة الفرنسيين خلال بداية القرن الماضي[٢٨]، فإنها – أي رواية الأمير – قد أفسحت المجال أمام سردية أخرى مضادة لا تضطلع بتخطيبها الأنا وحدها، وإنما يسهم في تشييد ملامحها الآخر كذلك (القس مونسينيور ديبوش، المستشارون الغربيون للأمير، الضابط بواسوني..). فالقيم الأخلاقية التي يدعي البطل الإمبريالي التصرف بمقتضاها، والرسالة الحضارية التي يرى أنه يؤديها خارج الحدود، توضع هاهنا في مقابل قيم أخرى أخلاقية منبثقة من داخل المجال الجغرافي والثقافي، وتستمد بلاغتها من إرث ديني وثقافي وتاريخي منفتح ومستوعِب للبناء الحضاري، بما هو استقرار وانفتاح والتقاء. وهذه السردية التي يضطلع الأمير بالدفاع عنها في ظروف داخلية صعبة، تقدمها الرواية وفق رؤية تنسيبية. فالبطل التاريخي المقاوم والمناهض للاستعمار والمتشوق إلى دولة المجتمع وليس القبيلة، لا يمثل فردا متعاليا على الزمان، بما يذكر بسير الأبطال في السير البطولية الشعبية، وإنما هو إنسان ينطبق عليه ما ينطبق على الإنسان من قوة وضعف. وهذا ما يجعل الرواية أقرب إلى روح التاريخ وأقدر على توظيف المتخيل بما يشد الانتباه إلى الحكاية، ولا يخطئ دلالتها على كتابة تودّ أن تكون صوتا لرواية حُكِمَ عليها أن تظل خارج التاريخ وألا يعترف بحقها في تمثيلية الماضي والإعلاء من قدر الثقافة المحلية. وواسيني الأعرج عندما يسلط الضوء على هذه الجوانب القاتمة من تاريخ فرنسا بالجزائر، من خلال منظور القس الجزائري مونسينيور ديبوش وخادمه جون، فإنه بذلك يرسل رسالة تتعلق بموقفه هو بوصفه كاتبا، ينتمي إلى هذا الفضاء الذي كان إلى زمن قريب محتلا. وهذه الرسالة التي تحاور القارئ بالتحديد تعكس الكثير من انشغالات المؤلف، وارتياباته مما يشهده العالم اليوم من تفكك وتنافر بسبب تنامي النزوعات الإمبراطورية.

٣– البناء الحواري وثقافة التسامح

لم يكن ميخائيل باختين يتقصد، فقط، إلى تجاوز التفكير السائد في عصره بصدد قضايا الإبداع الفني حينما شيد نظريته حول الفن عموما، والسرد الروائي بشكل خاص، على أساس التلفظ. لقد كان هذا المنظر يدرك أهمية الحقل اللساني إدراكا بعيدا، حينما عدّه جزءا مهما من مكونات الإبداع الفني، بحيث لا يستقيم الفهم بالعمل الأدبي كلية إلا برؤية سياقه التلفظي. وأهمية باختين في هذا المستوى، قياسا إلى الفكر الذي كان سائدا في عصره، كامنة في أن تفكيره في السياق كان محايثا للنص، بينما كان المنظرون الآخرون يعتبرونه الخارج فقط. من هذه الزاوية كانت نظرية باختين متقدمة جدا عن معاصريه؛ لأنه أدرك أن

اللغة هي مقام بحد ذاته. ففيها ينتفي الحياد؛ لأنها مفعمة بالنوايا والمقاصد والأهواء، وتحمل آثار السياق / السياقات، حيث نمت وانتعشت باستعمالاتها المتعددة. هكذا اعتبر باختين الرواية ظاهرة لغوية متميزة. فالكلام الذي تنتجه المحافل التلفظية فيها هو الذي يشيد دلالتها ويرسم ملامح عالمها؛ لأنه ذاكرتها وأداتها للتعبير عن المواقف والوضعيات التي تجابهها. ولما كان الكلام لا يتحقق إلا بوجود متكلم ومخاطب، اعتبر باختين الرواية ظاهرة حوارية، بحيث ترى فيها الذات المتلفظة صورتها في لغتها، وفي لغة الآخر الذي يتلقاها. إن البعد التواصلي للرواية هو الذي مكنها من فهم الإنسان بوصفه كائنا حواريا[٢٦]. والكثير من المعاناة التي ترويها رواية الأمير هي في عمقها تعبير حق عن هذا المعنى الذي قرّره باختين : أي التواصل. فغيابه هو الذي أفسح المجال للأنانية العمياء؛ بحيث جعلها لا ترى سوى نفسها، ومصالحها، وما يبرر نزوعها الطغياني. ولأن الرواية هي نضال ضدّ هذا الغياب للتواصل؛ ودعوة صريحة لتفعيله بين الإنسان والثقافات والعقائد، فإنها في بنيتها تستدعي ما يضيق على حكاية القوة المسيطرة، ويوسع من حكاية الوجوه والأصوات التي لا تلامس ألقها إلا في التواصل. وحيث تأتي حكاية القوة والغطرسة واضحة في بداياتها وفي نهايتها، ولا جديد فيها غير سعير الحرب والأنانية الجامحة والعقل المكتفي بظواهر الأشياء والذي يرمي بالقيم على قارعة الطريق، تتبدى سرديات التواصل فاتحة لعهد جديد قوامه تكامل في القيم والعقائد، وتنديد بالقبح الخالص، ونضال مشترك من أجل عالم يهذب الإنسان ويردّه إلى جادة الصواب. في المستوى الأول الذي يتبدى محكيا مؤطرا في هذه الرواية. لا يكتفي واسيْني الأعرج بالتعبير عن عماء القوة الاستعمارية وجبروتها، وإنما يتعدى ذلك إلى التساؤل عما يمكن أن يستفيده الشعب المستعمَر من هذا الاحتلال. لهذا تشكل الرواية في مقاصده، وتركز على أحداث ووقائع تخلخل الصورة المثالية التي ينسبها لنفسه. ولأن الرواية تتغيا النأي بنفسها عن تبني فكرة المؤامرة، فإنها لا تدّخر جهدا في تسليط الضوء على الأخطاء التي يمكن أن ترتكبها المقاومة، أحيانا، في حقها الشرعي في الدفاع عن مصالح شعبها. فعندما حوصر الأمير داخل التراب المغربي ولم يجد أمامه من حيلة سوى اختراق الحصار المضروب عليه، ترك وراءه خليفته ابن التهامي مع مجموعة من المساجين الذين أسروا أثناء الحرب، لكن هذا الأخير عمل على ذبحهم عوض إخلاء سبيلهم وإعادتهم إلى ذويهم. وهو حدث رفضه الأمير وامتعض منه واعتبره انتهاكا للقيم التي تناضل الجزائر المحتلة من أجل ترسيخها وتعميقها. قال الأمير ردا على ابن التهامي : " يبدو أن الأقدار كلها تتكاتف لكي تعلن عن هلاكنا. ماذا أقول لعائلات هؤلاء الذين ذبحوا ؟ ماذا أقول لأولادهم الذين ينتظرون منذ أن عرفوا أنهم في حوزتنا؟ ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تتبع تجاه المساجين. ها قد عدنا لإسلام لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والإبادة والغنيمة كما ألصقت هذه الصورة بنا. لقد أمضيت كل سنوات الحرب أثبت للآخرين بأننا نحارب ولكن لنا مروءة ورجولة. لقد دفعنا أعداءنا لتقليدنا ولكن في رمشة سكين ذهب كل شيء مع الريح ".(الرواية، ص : ٤٠٩) أما في المستوى الثاني، حيث تشتغل المحكيات المؤطرة، وهي عبارة عن سرد ليوميات الحرب والهدنة، وتركيز على شخصية الأمير وتحولات الوعي لديه بالعالم من حوله، حوارات متدرجة كان مونسينيور ديبوش يجريها مع الأمير في سجنه من

أجل التعرف على نقاط القوة التي تجعل رسالته إلى السلطات الفرنسية أكثر إقناعا لها من أجل الوفاء لميثاق المعاهدة التي على أثرها سلم الأمير نفسه. وضرورة إخلاء سبيله. كذلك حوارات الأمير مع زواره بقصر أمبواز أو المناظرة التي جمعته بالكومندان بواسوني... في هذا المستوى تركز الرواية على نقد واضح للذات، تضيئه القيم الإنسانية الرحبة التي كان الأمير يتمتع بها، وكان بمقتضاها لا يتردد في تقديم نقد جذري للذهنية العربية الإسلامية التي سيطر عليها الظلم والطغيان والتكفير والتحصّن ضمن هوية مغلقة. وكان من نتائج ذلك أن قُمع العقل التنويري العربي وهُمش وأحرقت الكثير من منجزاته. يقول الأمير في حواره مع القس مونسينيور ديبوش : " لا ألوم أحدا. لدينا ما هو أسوأ في تاريخنا الإسلامي. معظم خلفائنا مرّوا على النصل، قُتلوا من ذويهم، كبار علمائنا أحرقوا وابن المقفع شوي حيا، الحلاج مزق قطعة قطعة، ابن رشد كاد أن يحرق مع كتبه لولا ضربات الحظ. ابن عربي اتهمه الجهلة بالمروق وغيرهم. للأديان، مونسينيور ديبوش، أوجه أخرى مظلمة جدا، ولكني أقول حبذا لو يتعظ الإنسان وهو يرى هذه الجروح ويحس وقعها ". (الرواية، ص: ١٤٦) بهذا المعنى يكون الأمير مؤسسا لنظرة جديدة إلى الآخر لا ترتهن إلى المرجعية النصية الدينية، وإنما بوصفه اختلافا ثقافيا وتجربة حضارية يتوجب التزود والانتهال منها من أجل مقاومتها وصد هجمتها. وهذا بالتحديد ما استشعره الأمير عندما أطلق سراحه يوم الخميس ٢٨ أكتوبر ١٨٥٢ حيث كان على متن العربة الحريرية التي تقله إلى القصر الرئاسي : عالم جديد يتشكل بوتيرة متسارعة، وتغير عميق في الذهنية كانا قمينين بأن يفسرا له لماذا خسر حربه الأخيرة. (الرواية، ص : ٥٧١)

إن هذه الحوارات المفعمة بالحب والتعاطف وأخلاق الإنصات إلى الآخر تجعل الرواية أقرب إلى اليوتوبيا في الحلم بعالم آخر، عالم لا يتجنب القديسين أو يمنح صكوك الغفران، وإنما تسكنه هويات مثمرة تنتصر للكلمة الطيبة، والقيم الأخلاقية دينية أم مدنية، وتجد في معانيها ودلالاتها فضاءات واسعة للقاء والحوار والعيش المشترك. وهذا التواصل الذي يحققه الأعرج في عمل روائي سماته : تعدد في اللغات والمنظورات وتشذر للسرد، هو الذي يهب روايته مذاقا خاصا، ويجعل منها بحق إسهاما متميزا في الحوار المأمول بين الحضارات والثقافات. هذه التجربة الغنية التي تسردها الرواية، وتثير حولها نقاشات كثيرة، وتستبطن من خلالها معاناة شعب بأكمله، يتعين من خلالها نص الرواية سبيلا لفهم الحياة الواقعية. فعلى الرغم مما تحفل به من تعقيدات في العلاقات البشرية وأشكال متعددة للصراع والتوتر، فإن التخييل الأدبي حينما يرصع كل ذلك في قالب قصصي تتنافس فيه البرامج السردية وتتداخل المصائر وتتقاطع الأهواء والمصالح، وتكشف الشخصيات عن مجاهيل ذواتها وهواجسها وأسئلتها المقلقة، يغدو نموذجا لمقاومة هذا التعقيد والتغلب على الطابع الهروبي للحياة.

تركيب

تكتب رواية الأمير الماضي دون أن تغلق على نفسها ضمن أسواره. لكنها وهي تستدعي أوجاع هذا الماضي القريب، وتشخص هواجس الإنسان ومخاوفه فيه، تتطلع إلى

زمن ممكن يهزم لغة الموت، وينتصر للحياة. وكأن واسيني الأعرج يرى في الرواية الشكل الأمثل لطاردة زمن التناغمات القصوى، وتقضا لزمن وقد تسلل إليه الشك وأثقلته الأنانية العمياء، بات لا ينجب سوى الموت والتناحر والصدام واللغات الآمرة. وقد تبدو الرواية في بنيتها السردية المركزة حول شخصية الأمير استعادة لهوية فردية كان لها وقعها في التاريخ الحديث للجزائر، غير أنها وهي تبني هذه الهوية السردية مستعينة بالتخييل بما هو نمط من المعرفة، تحاور هويات عديدة، وتضفي المشروعية على وجهات نظر مختلفة، ولا تكفّ عن أن تجادل حول ادعاءات كل ارتداد نكوصي يرى في الأنا جوهرا خالصا ناجزا ومنتهيا. ومن هذه الناحية الفكرية، والجمالية، تتبين الرواية وهي تستضمر في داخل تركيبتها السردية والتخييلية ما يؤكدها عملا إبداعيا لافتا، وخاصة أنها لا تهادن اليقينيات الإيديولوجية السابقة، بل تضعها في عين التخييل، وتقرأ الفراغات الكثيرة التي تغشاها، بما يجعل الرواية إسهاما متميزا في قراءة نسق السلطة في الراهن العربي في تحولاته وتغيراته وتبدلاته. وفي ذلك تتلامح عناصر الفن الروائي كما قررها كونديرا : فهذا الفن المستوحى من ضحك الإله[٣٠] لا يمكن إلا أن يكون مضادا لليقينيات الإيديولوجية وللكليات المزعومة التي تنصب نفسها وصية على الآخرين، فتتحدث باسمهم، وتمارس التفكير نيابة عنهم بشكل استبدادي صارخ.

الهوامش :

(١) ولد واسيني الأعرج في الثامن من أغسطس ١٩٥٤م بقرية سيدي بوجنان (تلمسان). هو أستاذ جامعي، روائي، متحصل على دكتوراه في الأدب، وترجمت بعض أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الألمانية، الفرنسية، الإنجليزية، الإيطالية والإسبانية. من أعماله الروائية : وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وقع الأحذية الخشنة، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز، مصرع أحلام مريم الوديعة، ضمير الغائب، الليلة السابعة بعد الألف، سيدة المقام، شرفات بحر الشمال، حارسة الظلال، ذاكرة الماء، مرايا الضرير، طوق الياسمين، المخطوطة الشرقية. وله كتابات قصصية ودراسات نقدية.

(٢) محمد برادة : " شرف القبيلة " ملحمة الثبات والتحول، مجلة مقدمات، ملف : الرواية المغاربية ورهان التجديد، عدد مزدوج ١٤/١٣، صيف/ خريف ١٩٩٨، ص : ٤٦.

(٣) محمد برادة : نقد الرواية وإنتاج المعرفة، ضمن كتاب : الرواية العربية في نهاية القرن. رؤى ومسارات، أعمال ندوة، منشورات وزارة الثقافة، دار المناهل، الرباط ٢٠٠٦، ص : ٢٥٦.

(٤) فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٩، ص : ١٤٥.

(٥) يقصد فيصل دراج بالولادة المعوّقة في الزمن المقيد، وهو يتحدث عن الرواية العربية مقارنة بمثيلتها في الفضاء الثقافي الغربي، الشروط الصعبة والمعقدة التي ميزت الثقافة التي في كنفها ترعرعت الرواية العربية. وهذه الصعوبة يرجعها الناقد إلى عاملين اثنين : أولهما أن الرواية العربية أثر متأخر " للأدب العالمي " الذي هو صورة أخرى عن الزمن الأوربي الذي تهيأت له شروط الانتصار، والثاني يتمثل في كون هذه الرواية وفدت على مجتمع لم تتبلور فيه مناخات التعدد التي هي الفضاء الحاضن للكتابة النثرية. لذلك فعندما يتأمل دراج متن هذه الرواية إبان نشأتها، يجد أنه فيما يعبر عن هذا المجتمع الذي فاتته الحداثة التاريخية، يكشف – هذا المتن– عن إعاقة داخلية تحايث المرجع الروائي الداخلي، بما لا يقود إلى بناء العلاقات الروائية. لأن الرواية يصعب أن تتبلور ملامحها في مجتمع تقليدي لا يكفل مساحات واسعة للحرية، ولذلك يتطيّر من الرواية التي هي توق إلى هذه الحرية، ومصدر مهم للمعرفة الحرّة. –

د.فيصل دراج : الرواية وتأويل التاريخ. نظرية الرواية والرواية العربية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٤، ص :٣٩.
– وانظر كذلك الدراسة التي قدمناها في أعمال هذا الناقد بعنوان : الرواية في النظرية النظرية في الممارسة الروائية، وقد نشرت بمجلة قوافل، العدد ٢٢،ربيع الآخر ١٤٢٨هـ – مايو ٢٠٠٧م.
(٦) واسيني الأعرج : كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد. (رواية) الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت ٢٠٠٥.
(٧) د. فيصل دراج : الرواية وتأويل التاريخ، م م، ص: ٨٣–٨٤.
(8) Linda Hutcheon , A poetics of postmodernism.History ,Theory ,Fiction , Routledge ,New York and London 1988 , Page ,105.
(٩) كمال رياحي : عتبات النص الروائي. حارسة الظلال نموذجا، مجلة الكلمة،السنة الأولى، العدد٥، مايو ٢٠٠٧.
(١٠) طائع الحداوي : سيميائيات التأويل. الإنتاج ومنطق الدلائل اللسانية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي — الدار البيضاء ٢٠٠٦، ص : ٣٨٤.
(١١) بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة : عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ٢٠٠١، ص : ١٩٢.
(١٢) عبد الله إبراهيم : الرواية والتركيب السردي، مجلة ثقافات، العدد ١٨، كلية الآداب – جامعة البحرين ٢٠٠٦، ص: ١١٥.
(13) Jillali El Adnani , Les origines de la Tijanyya ,Quand les premiers disciples se mettent à parler , in , La Tijanyya Une confrérie musulmane à la conquête de l'Afrique , (éds) Jean-Luis Triaud et David Robinson , Karthala , Paris 2000 , Page ,35.
وانظر الترجمة التي أنجزناها لهذه الدراسة بعنوان : أصول الزاوية التيجانية. عندما يتحدث المريدون الأوائل، و نشرت بمجلة المناهل، عدد ٨٠–٨١، فبراير ٢٠٠٧، وزارة الثقافة — الرباط، ص: ٨٣.
(١٤) د. فيصل دراج : الرواية وتأويل التاريخ، م م، ص: ٨٤.
(١٥) مقولة ميشيل فوكو نقتبسها عن : ديفيد هارفي : حالة ما بعد الحداثة. بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة الدكتور محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة / المعهد العالي العربي للترجمة، بيروت ٢٠٠٥، ص: ٣٤٠.
(١٦) سعيد يقطين : الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، مجلة نزوى، العدد ٤٤، أكتوبر ٢٠٠٥، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، ص : ٧٧.
(١٧) نفسه، ص : ٨٤.
(١٨) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٩، ص : ١٨٩.
(١٩) بـول ريكور : الـذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق : جورج زيناتي، الطبعة الأولى، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ٢٠٠٥، ص : ٣٣٣.
(٢٠) عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية. إشكالية التكون والتمركز حول الذات، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٧، ص : ٢٧٣.
(٢١) بـول ريكور : المرجع السابق، ص: ٣٣٠.
(22) Martine Astier Loutfi ,Littérature et Colonialisme, L'expansion coloniale vue dans la littérature romanesque française,1871-1914 , Editions Mouton ,Paris ,1971.
(٢٣) محمد الداهي : سيميائية الكلام الروائي، الطبعة الأولى، دار المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ٢٠٠٦، ص: ٢٥٤.

(٢٤) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية. ترجمة: كمال أبو ديب. الطبعة الثانية. دار الآداب. بيروت ١٩٩٨. ص: ٣٣٣.

(٢٥) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة. بحث في أصول التغيير الثقافي. م م. ص: ٧٠.

(26) Martine Astier Loutfi ,Littérature et Colonialisme, OP, Cit , Page, 103.

(٢٧) كيث وايتلام: اختلاق إسرائيل القديمة. إسكات التاريخ الفلسطيني. ترجمة. سحر الهندي. مراجعة. فؤاد زكريا. سلسلة عالم المعرفة. العدد ٢٤٩. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ديسمبر ١٩٩٩. ص: ٣٤٣.

(٢٨) إذا كان ممكنا اليوم رؤية الإمبرالية بما هي نظام كلياني بالمعنى الذي تحدث عنه جان بول سارتر، فإن هذه الرؤية لم تكن متاحة لكل الفرنسيين خلال بداية القرن العشرين؛ وذلك لأن السردية الاستعمارية ظلت تقدم الاحتلال بوصفه وضعية مستقلة نسبيا عن بنيات اقتصادية وسياسية تعبر عن نمط معين في العلاقات الإنسانية. لذلك فإن الجدل القوي حول الإيديولوجية الإمبريالية، ورفض القيم التي تأسّس عليها خطابها، لم يبدأ في التبلور والوضوح إلا من خلال انخراط الشعوب المستعمَرة في حركة مقاومة حية ورافضة للتأويل الإمبريالي. انظر:

Martine Astier Loutfi ,Littérature et Colonialisme, OP, Cit , Page, 119.

وانظر كذلك: موسى غضبان الحاتم: ثورة الأمير عبد القادر الجزائري (١٨٣٢–١٨٤٧) وموقف مراكش (المغرب) منها. مجلة العلوم الإنسانية. العدد ١١. شتاء ٢٠٠٥. كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة البحرين. ص: ٤٨.

(29) T.Todorov,Mikhail Bakhtine Le principe dialogique, coll Poétique, éditions du Seuil , Paris 1981.

(٢٩) ميلان كونديرا: فن الرواية. ترجمة: بدر الدين عرودكي. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠١. ص: ١١٧.

أدب صغار البرجوازيين

رؤية جديدة

في الأدب الصيني المعاصر

حسين إبراهيم

مع حلول القرن الواحد والعشرين، وبدءًا من عام ٢٠٠٠ ومع اهتمام الكثير من وسائل الإعلام باستخدام تعبير "صغار البرجوازيين"، بدأ معناه الطبقي يختفي تدريجياً، حتى تحول إلى نوع من الوصف لأحد ملامح الحياة وأشكالها.

ففي الثلاثينيات من القرن العشرين ظهرت في الصين بعض ملامح البرجوازية في الأعمال الأدبية. ومن بين الكتاب المثلين لها: الكاتب "لين يو تانغ". وكانت الصين متعطشة في تلك الفترة إلى طريقة الكاتب "لو شون" في كشف الأخطاء وتقديم النصائح. أما الكاتب "لين يو تانغ" فعُني بفن الحياة، وصُنفت أعماله في ذلك الوقت ضمن "أدب صغار البرجوازيين". وكان مصطلح البرجوازية آنذاك يشير إلى المعنى الطبقي وكانت السمة المشتركة للبرجوازيين هي التأثر والاقتباس من أوروبا وأمريكا.

وفي الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، أصبحت البرجوازية هدفاً للثورة الثقافية في الصين. ففي ٢٥ يونيو ١٩٦٧ نشرت جريدة "الشعب" اليومية مقالا أشار كاتبه إلى أن المتشددين من البرجوازيين في الفكر عند النظر إلى النزعة السياسية لديهم نجدهم يترنحون بين اليمين واليسار، ولكن ميلهم الأكبر نحو اليسار، وفي أفكارهم وتحركاتهم تتضح نزعة التهور والجنون.

أما فيما بين عامي ٢٠٠٠ و٢٠٠١ فقد تحولت البرجوازية إلى نمط من أنماط الحياة اليومية لبعض فئات المجتمع الصيني. ومَن يُطلَق عليهم "صغار البرجوازيين" – وفي بعض الأحيان يُطلَق عليهم أصحاب الياقات البيضاء الذين يهتمون بالعاطفة والرقة والرومانسية – يتعاملون مع الأشياء في العالم حولهم بتساوٍ تام سواء كان هذا الشيء كبيراً أو صغيراً، عظيماً أو دنيئاً.

وفي عام ٢٠٠١ نُشر في العدد التاسع من مجلة "التواصل المعاصر" مقال جاء فيه: "لقد بدأ صغار البرجوازيين ينتشرون على نطاق واسع في عصرنا الحاضر. ولم تعد البرجوازية

مثلما كانت في الماضي ذات طابع رمادي، لكنها تحولت في مجملها إلى نمط من أنماط الحياة واجتماع مجموعة من الأشخاص حول هواية أو اهتمام مشترك".

وفي وسائل الإعلام الصينية تم الإعلان عن هذا المسمى الجديد: "صغار البرجوازيين"، وبدأت ملامحه تتضح شيئاً فشيئاً حتى تم تعريفه على أنه أحد أشكال الحياة التي تحاول التخلص من الأنماط التقليدية للسلوك الاجتماعي، وقد انتشرت في كثير من الأوساط الصينية. وفي ذلك الوقت غمرت الصين سلسلة من الكتب مثل "أنماط صغار البرجوازيين"، و"الفتيات البرجوازيات". ومن بين قائمة الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى هذا التيار، قصة "مَن الذي حرك قطعة الجبن الخاصة بي"، وقد صدرت عام ٢٠٠٢ الذي سُمِّيَ بعام صغار البرجوازيين. وقد لاقت هذه القصة وغيرها من الأعمال الأدبية التي تنتمي لهذا التيار، رواجاً في الكثير من وسائل الأعلام ولدى دور النشر.

وبوجه عام فإن صغار البرجوازيين أصبحوا يشكلون ظاهرة ثقافية في الصين جذبت اهتمام القراء ووسائل الإعلام. وكثيرٌ من الأعمال الأدبية الصادرة مؤخرًا باللغة الصينية تعبِّر عن هذا التيار الثقافي، بدءًا بالكاتبة "جانغ آي لينغ" حتى الكاتبة "وانغ آن إي". وفي أواخر القرن الماضي برز عدد من الكتاب منهم "وي هوي"، و"ميان ميان"، و"زاو بو"، و"جو ديي ري". وفي الوقت الحالي لمع نجم العديد من الكتاب الممثلين لهذا التيار على صفحات الإنترنت منهم "بي زى تسهاي"، و"لي شون هوان"، و"آنا بابي". هذا بالإضافة إلى العديد من الكتاب الشباب من مواليد السبعينيات الذين برزت أسماؤهم على صفحات الإنترنت.

وتنحصر مطالب "صغار البرجوازيين" الذين تعبِّر عنهم هذه الأعمال الأدبية في: المال والتسلية والمتعة؛ فالمال هو الأساس الاقتصادي، والتسلية إحدى متطلبات ممارسة أنشطتهم، أما المتعة فهي جوهر الحياة المعنوية لديهم، فتجدهم شغوفين بقراءة بعض الكتب الخاصة ويقبلون علي شراء الاسطوانات الخاصة ببعض المغنين أمثال "سيلون ديون". كما أن لهم لغتهم الخاصة ذات "النمط" و"المذاق" الخاص بهم. وفي سبيل ذلك يمكن أن يعرضوا أنفسهم لآلاف المخاطر.

وبين عامي ٢٠٠٢ و٢٠٠٣ أثيرت حولهم تساؤلات إشكالية عديدة ما بين نقد ورفض ومحاربة لهم. ففي ٣٠ سبتمبر ٢٠٠١ نُشر في مجلة "شباب الصين" مقال بعنوان "صغار البرجوازيين: هذه الكلمة المكونة من مقطعين لغويين تثير المتاعب". وبات من الواضح أن هناك حملة مناهضة لنمط حياتهم، من خلال الارتياب والشك في أشكال الحياة الخاصة بهم. وفي ١٩ ديسمبر ٢٠٠٢ نشرت جريدة "الحياة الأسبوعية" مقالا وصفتهم فيه بكلمة BOBOS، و"البوبوس" مجموعة من الأشخاص يعملون بجد ومثابرة لإنجاز مشروعاتهم، وفي الوقت نفسه يهتمون بتنمية الجانب الروحي لديهم، فهم يحبون السعادة ويتوقون إليها، ويخرجون يومياً للعمل في المدن الكبيرة، وفي إجازاتهم يتجهون إلى الطبيعة ليستمتعوا بالتنزه في الغابات. فهم من ناحيةٍ برجوازيون يتوقون إلى مستوى حياة أفضل ومن ناحية أخرى هم بوهيميون يبحثون عن السعادة، ويعشقون البساطة والأعمال اليدوية والصفاء في كل أعمالهم، ويحبون الاعتماد على أنفسهم ومعرفتهم الشخصية. وكثير ممن ينتمون إلى "البوبوس" شخصيات ناجحة في المجتمع بما لديهم من حكمة وجمال وغنى ومكانة علمية وأدبية.

وعندما نمعن النظر فيما سبق نجد أن هناك بعض الخصائص المميزة لنمط الحياة لصغار البرجوازيين فالأساس الاقتصادي في الطبقة البرجوازية المتوسطة أكثر انتشاراً بين صفوف عامة الشعب الصيني ولكنها أيضاً لا تتخطى الحد الأعلى للطبقة البرجوازية المتوسطة، وليس ضرورياً أن يمتلكوا جميعاً سيارات أو منازل، ولكن يمكن أن يسكنوا في الأملاك العامة للدولة، ويستقلوا سيارات الأجرة. وغالبية البرجوازيين لديهم وظائف ثابتة ودخل ثابت. إنهم يحبون ارتداء الملابس ذات الماركات العالمية ولا يختارون الماركات التي يختارها الشعب وهذا لا ينطبق على الملابس فقط، ولكن أيضاً في كل ما يستخدمونه في حياتهم. فهم ينأون بأنفسهم في مكان مرتفع عن عامة الشعب. و أخيرًا، فإن معظم البرجوازيين لهم اهتماماتهم وعاداتهم ويرددون بعض الجمل والعبارات، منها: "أنا أشرب فقط ذلك النوع من القهوة التي يوضع معها مكعبات الثلج"؛ "هذا النوع من البيتزا لا أتناوله إلا من مطعم معين". وهم يميلون إلى الفنون ويحبون الاحتفاظ بالأقراص المدمجة DVD التي تحتوي على الكلاسيكيات ويحبون مشاهدة الأفلام الأوروبية بلغتها الأصلية وليست مدبلجة.

ونعرض فيما يلي نموذجًا يكشف عن بعض الخصائص المميزة لأدب صغار البرجوازيين؛ للكاتبة "آنا بايي" التي تعد إحدى العلامات المميزة للقصة العاطفية في البر الصيني، وأعمالها الأدبية تمثيل بارز لأدب صغار البرجوازيين، وشنغهاي هي أهم أماكن نشاطها.

وللكاتبة "آنا بايي" أربعة أعمال أشهرها رواية "وداعا وي آن"، وعلى الرغم من أن بداية نجاحها كانت من خلال الإنترنت، فإن بروز اسمها ورواجه بين جموع القراء يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدعم الذي قدمته شبكة الشعب وحققت من خلاله مكاسب اقتصادية. و"آنا بايي" نفسها تندرج ضمن صغار البرجوازيين؛ فمن الواضح أن اسم "آنا" هو اسم أجنبي ولكن "بايي" باللغة الصينية تعني "طفل Baby" ومعظم أعمال "آنا بايي" نابعة من رؤيتها الشخصية في الحب لكل من حولها، وهذه إحدى الصفات المميزة لأعمالها التي تحمل بين طياتها خبراتها وتجاربها الذاتية في الحياة. وقد انتشرت أعمالها في البداية على نطاق واسع على صفحات الإنترنت، مما جذب اهتمام الكثيرين وأثار العديدين لنقد أعمالها. وأصدقاء الإنترنت لا يسيرون على رأي واحد دائمًا مع الكاتبة آنا بايي، فالبعض يعجب بها ويقدس أعمالها، والبعض الآخر يمقتها ولا يتقبلها. وعلى الرغم من أن معظم النقد الذي أثاره أصدقاء الإنترنت يعد غير ناضج ويفتقر إلى المعرفة العلمية فإنه أدى إلى إيقاظ الوعي بهذا الأدب الجديد؛ فأحد كتاب الإنترنت يصفها قائلا: "الإنترنت يمطر بيضاً، من بين ذلك آنا بايي، ولكن بيضة أي من الطيور هذه وإلى أي مدى يمكنها الطيران والتحليق، لا نعرف. ونطاق كتابتها ضيق فهي لا ترى إلا النسيم والأزهار والثلج والقمر وتتغنى بهم، ولا ترى غيرها من الكائنات الحية الأخرى. فيمكنها أن ترعى وتهتم بأحد الكلاب الشاردة ولكنها لا ترى أبداً الشحاذ القابع بإحدى زوايا الحائط".

لكن الانتقادات التي وجهها أصدقاء الإنترنت لأعمالها سواء بالسلب أو بالإيجاب تبتعد في مجملها عن مبادئ النقد الأدبي. وعند النظر لأعمال هذه الكاتبة بشكل نقدي وموضوعي نجدها كاتبة ناجحة، ولها طابعها الخاص في الكتابة. وهذه بداية إحدى الحوارات بين الشخصيتين الأساسيتين في إحدى قصصها على صفحات الإنترنت:

"هو : ألم تنامي؟

آن : لم أنم.

هو : باجي ني ني في بعض الأحيان يقدر على قتلي.

آن : هو يحتاج فقط في ذلك إلى خيطين. يستخدم أحدهما لوأد أفكارك.

هو : ها ها

آن : ها ها

هو : أنا شخص أحب الظلام.

آن : أعرف ذلك، كأنني أعرف أيضاً أنك رجل تحب ارتداء القمصان القطنية. وغالباً ما تستخدم المناديل زرقاء اللون. وترتدي الأحذية الجلدية ذات الرباط ولا ترتدي سروالاً أبيض. ولا تستخدم ماكينة الحلاقة الكهربائية. وتستخدم العطور المستمدة من الطبيعة. يمكنك أن تشرب القهوة وكأنها ماء. ولكن من المؤكد أنك نحيف القوام"...

فكل ما جاء في القصة من وصف للبطل: المناديل الزرقاء، والأحذية الجلدية ذات الرباط، وعدم ارتداء السروالات البيضاء. ولهذا ظهرت خصائص الشخصيات في قصص آنا بابي غير واضحة المعالم مبهمة. فجميع الأشخاص يدعون أزرق (لان)، غابة (لين)، طويل (تشياو)، والفتيات جميعهن يرتدين التنورات القطنية البيضاء ويرتدين في أقدامهن الأحذية الرياضية. والحياة عندها مبهمة ومنحلة، وهناك بعض مظاهر المرض والهيستريا تقود أبطالها في النهاية إلى الموت والتشرد. ولم تكن المدن الكبرى تشكل حلقة هامة في سير الأحداث.

والقيمة الجمالية لأسلوب آنا بابي لا تقتصر على التعبيرات الإنجليزية، بل تعبر بصدق عن العالم الداخلي للنفس البشرية، وتمتلك حواس حادة تستطيع الشعور بنفسية هذا العصر، علي الأقل هي قادرة أن تراقب باهتمام ضعف الشباب وشعوره بالوحدة في هذا العالم.

ومن خلال تحليل أعمال آنا بابي بوصفها كاتبة تمثل تيار أدب صغار البرجوازيين يمكننا أن نخلص إلى أهم خصائص هذا التيار، ومنها: التعبير عن الخلفية الاجتماعية للتطور السريع لثقافة المدن الحديثة مثل بكين، وشنغهاي، وجوانغ جو، وغيرها من المدن الكبري في الصين. وإبراز التركيبة النفسية لشباب هذا الجيل الذي يعيش في مجتمع الثقافة الاستهلاكية. والمغالاة في وصف الشعور بالقلق والهم والخوف، فغالبا ما يُظهر الكاتب أبطاله ضعفاء مغلوبين على أمرهم في هذا العالم.

في الختام يمكن القول إن ما يسمي "أدب صغار البرجوازيين" الموجود في الصين اليوم هو نتيجة حتمية لنمو وتطور الشخصية الصينية. وبالرغم من تطوره السريع وانتشاره الواسع بين القراء فمازال موقف النقد الأدبي الصيني منه سلبيا، لذلك يمكن اعتبار "أدب صغار البرجوازيين" ظاهرة بحثية ما تزال بعيدة عن القيم الجمالية الموجودة في الأدب.

متابعات

دوريات

بريطانية وأمريكية

ماهر شفيق فريد

كتاب جديد عن ت.س. إليوت

ما زال ت.س.إليوت (١٨٨٨–١٩٦٥) – بعد أكثر من أربعين عاما من رحيله – يملأ الدنيا ويشغل الناس. وآخر مظاهر الاحتفاء به في بريطانيا التى اتخذ منها موطنا وتجنس بجنسيتها – بعد أن كان أمريكيا – كتاب عنه عنوانه "ت.س.إليوت" صدر عن مطبعة جامعة أكسفورد في ١٥ يناير ٢٠٠٧ من تأليف كريج رين الزميل بكلية نيوكولدج بأكسفورد والشاعر الناقد الكاتب المسرحى ورئيس تحرير مجلة "آريتى" وهى مجلة للفنون تصدر ثلاث مرات في العام. وقد سبق له أن أصدر في عام ٢٠٠٠ كتابا عنوانه "دفاعا عن ت.س. إليوت". وقد تناولت عدة أقلام، على صفحات المجلات والجرائد الأدبية البريطانية والأمريكية، هذا الكتاب الجديد بالنقد والتقويم مما يتيح للقارئ مجالا للمقارنة وإجالة النظر وإعمال الرأى. على أننا قبل التطرق لأهم هذه المراجعات نرى أن من الملائم ذكر كلمة عن توجه الكتاب. يرى رين أن ثمة خيطا موحدا يسرى في تضاعيف شعر إليوت من البداية إلى النهاية: خيط "الحياة الدفينة" بمعنى الحياة لم تُعَش كاملة، حياة فرص ضائعة، وعواطف مقموعة، وغراميات مهجورة. إنه الخيط نفسه الذى نجده في أعمال هنرى چيمز – السلف الأدبى لـ إليوت – مثل "الوحش في الغابة" و"ميدان واشنطن" (أولاهما مترجمة إلى العربية، صدرت في بيروت في الستينيات).

وحياة إليوت – كما يراها رين – حافلة بالمفارقات: فهو واقعي مضاد للرومانتيكية، ينظر بعين الشك إلى الانفعالات ومع ذلك يزعجه دائما الخوف من الاخفاق الانفعالى، ويركز رين نقده على قصائد إليوت المفتاحية: أغنية العاشق ج. ألفرد بروفروك، جيرونتيون، الرجال الجوف، أربعاء الرماد. على أن لب الكتاب تحليلات مفصلة لعملى إليوت الكبيرين: الأرض الخراب، وأربع رباعيات. ويفحص رين نقد إليوت – والمصطلحات التى

سكها مثل "المعادل الموضوعي" و"تفكك الحساسية" و"الخيال السمعي" — كما ينفي عنه تهمة معاداة السامية، وهي التهمة التي جرتها عليه أبيات متفرقة في عمله وجمل من محاضراته التي ظهرت في كتاب "وراء آلهة غريبة" (١٩٣٤).

كتب تيري إيجلتون عن كتاب رين في مجلة "بروسبكت مجازين" (العدد ١٣٢، مارس ٢٠٠٧)(*) مراجعة تسودها نبرة عدائية نحو الكتاب. ويتساءل إيجلتون: لماذا يشعر النقاد بالحاجة إلى الدفاع عن الأدباء الذين يكتبون عنهم. وكأنهم آباء مفتونون يصمون آذانهم عن أي نقد موجه إلى أبنائهم المدللين؟ إن صيت إليوت — وهو به جدير — قد رسخ بما لا يدع مجالا للشك في بقائه على الزمن، ومع ذلك يجنح كرين إلى أن يصوره كما لو كان الملاك جبريل مبرأ من كل عيب! إنه يقول، مثلا، بلهجة الورع: "ليس ثمة دليل على أن إليوت كان فاسقا أو جنسيا مثليا"! من الحق إن إليوت كان رجعيا نخبويا. تقارب فكره مع بعض الاتجاهات المحافظة والفاشية في ثلاثينيات القرن الماضي وأنه — بوصفه مسيحيا — كان يعرف الكثير عن الإيمان والأمل، ولكنه لا يعرف إلا القليل عن محبة إخوانه في البشرية. وقد كانت المبادئ السياسية لكثير من مجايليه من الحداثيين المبرزين تماثل مبادئه شراً، وقد مضى بعضهم — مثل إزرا باوند وإرنست يونجر — بهذه المبادئ إلى آماد أبعد وأشد نُكراً بكثير. ليس ثمة ما يدعو — في رأي إيجلتون— إلى أن نعد كل الكتاب العظماء مخلصين لزوجاتهم، ليبراليي التفكير، محبين للسامية، جنسيين غيريين. ولماذا يكتب رين كما لو كان قد اكتشف أن انجذاب إليوت، جنسيا، إلى الأطفال خليق أن يغير من تقويمنا لديوان "أربع رباعيات"؟ لقد كان أغلب الحداثيين الإنجليز — باستثناء جويس وفرجينيا ولف — رجعيين راديكاليين، ينظرون بعين الشك إلى الاتجاهات الليبرالية الشائعة في عصرهم. ورين يؤرخ للحداثة بعام ١٩٢٢— عام ظهور قصيدة "الأرض الخراب" ورواية "يوليسيز" — مع أنها أقدم من ذلك عهدا بعقدين على الأقل، ولا يبدو أنه يدرك العلاقة المعقدة بين حداثية إليوت وكلاسيته الجديدة.

وعلى نحو أكثر تعاطفا مع كتاب رين يكتب متشيكو كاكوتاني على صفحات جريدة "ذانيو يورك تايمز" (١٦ يناير ٢٠٠٧) قائلا إن إليوت كان نجما ساطعا في سماء الأدب على نحو لم يحظ به سوى قليلين: لقد ظهرت صورته مثل نجوم السينما والسياسة والرياضة على غلاف مجلة تايم الأمريكية في ١٩٥٠. وعندما ألقى محاضرته المعنونة بـ"حدود النقد" في جامعة مينسوتا بولاية منيا بوليس احتشد ١٤ ألف شخصا لسماعه! ولكن إليوت كان يواجه العالم، عادة، في صورة المتحفظ الرسمي الحريص على خصوصياته، موظف بنك لويدز، ثم مدير دار "فيبر وفيبر" للنشر بلندن في بدلة كاملة ورباط عنق وقبعة ومظلة، على نحو يخالف الصور المألوفة عن بوهيمية الشعراء وفوضاهم. على أن كاتب المراجعة يرى أن رين لم يفلح في دفع تهمة معاداة السامية عن إليوت، فهذه التهمة ثابتة عليه من واقع كتاباته، وإن جهد إليوت ذاته في إنكارها قائلا إنها تتنافى وإيمانه بالمسيحية.

(*) أود أن أشكر ماهر البطوطي الذي وافاني بالكتاب من نيويورك، ونرمين نادرس التي زودتني بالمقالات موضوع هذا القسم من مقال من خلال شبكة "الإنترنت".

وثمة مراجعة ثالثة للكتاب نشرتها صحيفة "ذا جارديان" البريطانية (٦ يناير ٢٠٠٧) يذهب كاتبها إلى أن حياة إليوت – تحت سطحها الظاهرى الهادئ – كانت حافلة بعناصر الدراما بل الطيش. لقد ولد إليوت في سان لوى بولاية ميزورى في ٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ وتوفى في لندن عن سبعة وسبعين عاماً. وخلال هذه الفترة حصل على جائزة نوبل للأدب في ١٩٤٨، كما حصل – في ذلك العام ذاته – على وسام الجدارة وهو أرفع وسام بريطاني. لقد كان أقوى نقاد القرن العشرين – في العالم الأنجلو أمريكي – تأثيرا، والحكَم الأكبر الذى يُرجع إليه في قضايا الشعر والنقد. وبصفته أحد مديرى دار "فيبر وفيبر" للنشر نشر دواوين أودن وماكنيس وسيندر، كما أنه – بصفته رئيس تحرير مجلة "ذاكرايتريون" (المعيار) من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩– نشر أعمالا مترجمة إلى الإنجليزية لبروست وجيد وتوماس مان مما يومئ إلى انفساح مدى رؤيته الأوربية الشاملة والمكانة التى كان يتمتع بها في أوربا كلها. لقد كان شخصية عالمية يعرفها القاصى والدانى، حتى أننا نجد ذاكرا له في رواية ريموند تشاندلر "الوداع الطويل" (١٩٥٣). ورغم أن حياته لم تكن حافلة بمغامرات بدنية عنيفة، كما هو الشأن مع إرنست همنجواى مثلا، فإن علاقته بزوجته الأولى فيفين هاى وود لم تكن تقل درامية عن أى حدث خارجي. لقد خانته فيفين مع برتراندرسل – معلم إليوت السابق وزئر النساء الكبير – وحين هجرها هذا الأخير اختلت نفسيا وعقليا – فضلا عن صعوبات علاقتها بإليوت، عاطفيا وجنسيا منذ البداية. وانفصل عنها إليوت في ١٩٣٣، وأصيبت بالجنون ثم أودعها أخوها مستشفى للأمراض العقلية والعصبية ظلت به حتى وفاتها في لندن عام ١٩٤٧. وكان هذا الزواج الشقى أشبه بشوكة في جنب إليوت –توجعه وتضنيه – وتكمن وراء عدد من أعماله مثل قصيدة "الأرض الخراب" ومسرحية "اجتماع شمل الأسرة".

أدب وفلسفة وتاريخ

حفل "ملحق جريدة ذا نيويورك تايمز لمراجعات الكتب" (٤ فبراير ٢٠٠٧) بالعديد من المقالات ومراجعات الكتب الشائقة نتوقف هنا، وقفة قصيرة، عند نماذج منها.

فعلى الصفحة التاسعة من العدد مقالة عن الشاعر الأمريكى روبرت فروست (١٨٧٤–١٩٦٣) عنوانها "فروست على الحافة" Frost on the Edge (فى عنوان المقالة تورية إذ يمكن أن تعنى "صقيع على الحافة") من قلم ديفيد أور. ويقول كاتب المقالة: إن الصراع الأكبر في تاريخ الشعر الأمريكى الحديث إنما هو صراع بين من يدعون "شعراء تجريبيين" ومن يدعون "شعراء التيار الرئيس" (الأول يمثله إليوت وباوند ستفنز وحواريوهم، والثانى يمثله وتمان ومن انحدروا من صلبه). ويمثل فروست مكانا على التخوم بين هاتين الطائفتين، كما تشهد مذكراته التى صدرت حديثا عن جامعة هارفرد، بتحرير روبرت فاجين. لو أن فروست (وهذا هو مجرد افتراض) أخرج دراسة عن ڤالتر بنيامين، أو لو أنه أدلى بسلسلة ملاحظات عن كتاب جرترود شتاين المسمى "براعم غضة"، لأمكن أن نحسبه على التجريبيين. ولو أنه قدم تعليقا مطولا على نباتات إقليم نيو إنجلند لأمكن أن نعده من ممثلى التيار الرئيس. بيد أنه لم يصنع هذا ولا ذاك، مما يزيد من صعوبة تصنيفه. إن هذا الشاعر الذى كان أكثر الشعراء الأمريكيين أمريكية مازال، بعد مرور أربعة عقود على رحيله، يشغل

مكانا قلقا محيرا على الخريطة.

وثمة عرض لكتاب عنوانه "باريس: تاريخها السرى" من تأليف أندروهسى (الناشر: بلومزبرى، ٤٨٥ صفحة محلاة بالصور) تكتبه كارولين وبر مؤلفة كتابىّ "ملكة الموضة: ما ارتدته مارى أنطوانيت للثورة" و"الرعب ومتغصاته: كلمات مشبوهة في فرنسا الثورة". إن الكتاب يميط اللثام عن الجانب المظلم من مدينة النور، ويحكى قصتها من وجهة نظر العناصر المهمشة والمخربة: المتمردين والأفاقين والمهاجرين والشواذ جنسيا والمجرمين. ذلك أن باريس — كما قال الشاعر جان دى بوشير — هي مسرح لا نهائى لتلاعب أقطاب متقابلة: النور والظل، الماضى والحاضر، إلخ.. وهذا ما يضفى على المدينة سحرها. وكذلك حافتها النائتة الجارحة.

ليست باريس هي الصور اللامعة التى تحملها البطاقات البريدية فحسب: برج إيفل، كنيسة القلب المقدس، كاتدرائية نوتردام، وإنما هي أيضا المدينة التى شهدت — في عصر الثورة الفرنسية — عهد الإرهاب، وفى العصور الوسطى عرفت كثيرا من الفظائع: لقد علق أحد أصحاب السلطة فيها أعداءه من أعضاء ذكورتهم، وأثناء المذابح الدينية لأواخر القرن السادس عشر وحملات التطهير الثورية في أواخر القرن الثامن عشر كانت الدماء تجرى في الشوارع أنهاراً، وفى عصر الإمبراطورية الثانية كان أعظم شعراء ذلك العصر —بودلير — يطلب في المطاعم أن تكون شرائح اللحم البقرى المقدمة إليه "لينة غضة مثل مخ طفل صغير". وأثناء حالات الحصار التى كانت تتعرض لها المدينة — من أعداء داخليين أو خارجيين — كان أهلها يقتاتون على الفئران والكلاب وعظام الموتى، وبها مر ثمانون ألف يهوديًا — من كل أنحاء فرنسا — في طريقهم إلى معسكرات الموت النازية. بل إنه في عهد قريب — خريف ٢٠٠٥ — قد راحت أعمال الشغب من جانب المهاجرين تمزق أنحاء البلاد. إن باريس أقسى وأشد تعقيدا من الصورة الجميلة التى ترسمها لنا ملصقات وزارة السياحة وأجهزة الدعاية في الأذهان، وقد كانت دائما مضيافة للامنتمين والخارجين على القانون. وفى هذا الصدد ربما كان في ماضيها ما يومئ إلى مستقبلها.

ويكتب بليكبيلى — وهو يعكف الآن على كتابة ترجمة لحياة القاص الأمريكى المعاصر جون تشيفر— مقالة عنوانها " في اتجاه جديد" يعرض فيها كتابا عنوانه "الطريقة التى لم تكن بها الأمور: من ملفات جحيمز لافلين" تحرير باربارا إبلر ودانيل جافتش (الناشر: اتجاهات جديدة، ٣٤٢ صفحة محلاة بالصور). وجيمز لافلين (١٩١٤-١٩٩٧) ناشر أمريكى أسس دارا للنشر تحمل اسم "اتجاهات جديدة" (ومن هنا كان عنوان المقال) نشرت أعمالا طليعية مهمة لجويس وتنسى وليمز وهنرى ميلر وغيرهم. لقد بدأ نشاط الدار حين سافر لافلين — وكان وقتها طالبا بجامعة هارفرد — إلى إيطاليا في عام ١٩٣٤ ليقضى شهرا في صحبة إزرا باوند. عرض الشاب الذى كان يبلغ آنذاك تسعة عشر عاما من العمر على باوند قصائده، ولكن باوند قال له بصراحة: "إنك لن تفلح قط بوصفك شاعرًا. لم لا تجرب شيئا نافعا؟". وانصاع لافلين للنصيحة فأسس دارا للنشر — وكان وريث ثروة من صناعة الفولاذ — غدت أهم منبر لنشر الكتابات الطليعية — شعرا ونثرا — في الولايات المتحدة الأمريكية. وكان

لافلين يكوم الكتب التى يصدرها في عربته البويك وينطلق بها إلى ولايات بعيدة مثل أوماها لكى يشيد بذكر باوند وهنرى ميلر والبزابث بيشوب وكثيرين غيرهم ممن نشر لهم. وقد التقى لافلين بالكاتبة الطليعية جرترود شتاين وتأثر بأسلوبها في الكتابة وصار من حوارييها. وكانت غريبة الأطوار، لا يوثق بأحكامها الأدبية لفرط اعتدادها بذاتها وغضها البصر عن مزايا الآخرين. لقد أنبئه على أنه كان يقرأ بروست قائلة: "كيف تستطيع أن تقرأ مثل هذه الأشياء؟" وأضافت: "ألا تعلم أن بروست وجويس قد نقلا كتبهما من كتابى المسمى "صنع الأمريكيين"؟". لم يتمكن لافلين من أن يحقق طموحه أن يكون شاعرا ولكنه غدا ناشرا وبحق قيل عنه: "بالنسبة للشعراء كان ناشرا عظيما، وبالنسبة للناشرين كان شاعرا عظيما".

ومن الأدب ننتقل إلى الفلسفة، حيث تلتقى بمقالة عنوانها "منافع الشك" بقلم سيمون بلاكبرن، أستاذ الفلسفة بجامعة كمبردج، ومؤلف "مرشد إلى الصدق" و"جمهورية أفلاطون" وغيرهما من الكتب. والمقال عرض لكتاب عنوانه "ديكارت: حياة عبقرى وعصره" من تأليف أ.جريلنج (الناشر: وكر وشركاه). عاصر ديكارت أزمنة شائقة. لقد ولد قبل القرن السابع عشر مباشرة، في إقليم تورين الفرنسى الشمس ومات في الشتاء القارس لبلاط كرستينا ملكة السويد. وخلال حياته كانت أوربا تمزقها حرب الثلاثين عاما، والصراع المرير بين الكاثوليك والبروتستانت وهو ما أرهق العالم القديم (أوربا) واضطره إلى تصدير المسيحية إلى العالم الجديد (أمريكا).

ويبدو أن ديكارت قد عمل عميلا سريا أو جاسوساً، في إحدى فترات حياته، وكانت طبيعته تؤهله لذلك فقد كان متوحدا كتوما عازفا عن الاختلاط الاجتماعى. وقد اختار فيما بعد أن يعيش خارج فرنسا، وكان كاثوليكيا تقيا يدين بالولاء للطائفة اليسوعية (الجزويت) التى ربّته صغيرا في مدارسها.

ويشبه ديكارت معاصره فرنسيس بيكون الفيلسوف الإنجليزى؛ فقد أراد كل منهما أن يجد مفتاح منهج يفصل العلم عن الخرافة، يفصل التنجيم واستحضار الأرواح والخيمياء والدجل الهرمنيوطيقى عن الفلك والكيمياء والفيزياء. وقد أوغل بيكون في هذا السبيل شوطا أبعد مما فعله ديكارت؛ فقد كان بيكون يؤكد أهمية التجريب والملاحظة على حين علق ديكارت كل آماله على قوى العقل. وعلى حين، كثيرا ما يقارن بيكون بالنبى موسى — ذلك الذى قاد شعبه إلى مشارف أرض الميعاد ولكنه لم يدخلها قط، دخل ديكارت الأرض وحقق تقدما في ميادين علوم البصريات وعلم وظائف الأعضاء والرياضيات آملا، طوال الوقت، أن يصنع من مكتشفاته مركبا موحدا.

وثمة عرض وجيز، بقلم إحسان تيلور، لكتاب عنوانه "الملكة إيزابلا: الخيانة والزنا والقتل في إنجلترا العصور الوسطى" من تأليف أليسون وير (الناشر: بالانتاين). لقد كانت إيزابلا (١٢٩٢-١٣٥٨) ملكة لإنجلترا وزوجا للملك إدوارد الثانى وابنة لفيليب الرابع ملك فرنسا. اقترنت بإدوارد في ١٣٠٨ ثم غدت عشيقة لروجر مورتيمر — وهو من النبلاء — واشتركت مع عشيقها في الإطاحة بزوجها الملك وقتله. على أن ولدها — إدوارد الثالث — تمكن فيما بعد من إعدام مورتيمر في ١٣٣٠ وأرسلت إيزابلا بعيدا عن البلاط حيث انضمت

في النهاية إلى دير للراهبات. وحفلت خلفيتها الأسرية بحوادث أخرى مثيرة؛ فقد أمر أبوها بحرق عرّابها مشدود الوثاق إلى عمود خشبي. كانت نتاجا جشعا لا يرحم لعصر جشع لا يرحم، ولكنها كانت أيضا دبلوماسية بارعة وأما محبة لأولادها (وإن كانت ميالة إلى التلاعب بهم لخدمة أغراضها). وفى النهاية أطاح بها ابنها في انقلاب وضع حدا لحياتها العامة.

ونختم جولتنا مع "ملحق جريدة نيويورك تايمز لمراجعات الكتب" بالصفحة قبل الأخيرة حيث يكتب سام تينهوس مقالة عن الروائى الأمريكى اليهودى سول بيلو. ومناسبة المقالة هي صدور طبعة جديدة لروايات بيلو في الخمسينيات والستينيات في سلسلة "مكتبة أمريكا" وهى طبعة تتألف من حوالى ٨٠٠ صفحة وتحوى ثلاثا من رواياته: "انتهب يومك" و"هندرسن ملك المطر" و"هرتزوج" وهى روايات بالغة الاختلاف عن بعضها بعضا من حيث الشكل والموضوع واللغة.

ويرصد كاتب المقال دينين تدين بهما رواية "انتهب يومك" لجويس: أحدهما لأقصوصة جويس المسماة "الموتى" والآخر لرواية "يوليسيز". وكلا القصتين تقع أحداثها في يوم واحد: أولاهما دراسة رهيفة للفشل، والأخرى ملحمة عن لقاء أب وابن.

وتقدم روايات بيلو مجتمعة رؤية للكون الإنساني كما يدركه كاتب على درجة عالية من الذكاء وعلى حظ نادر من عمق المشاعر. على أن هذا لا ينفى ما يعتور كتابته من عيوب: الإطالة والاستطرادات، محاضرات في علم الإنسان والدين، قوائم قراءات غامضة لا يفهمها إلا الخاصة. وماذا عن شخصياته التى لا تتغير أو تنمو؟ وماذا عن الصور الكاريكاتورية التى يرسمها — على سبيل الانتقام — لزوجاته السابقات وشقاقه في حياته معهن؟ إنها نواحى قصور ولاشك. ولكن ماذا في ذلك؟ إن الطبيعة لا تدين لنا بالكمال، وكذلك الروائيين. بل من فينا عَسِىٌّ أن يتعرف على الكمال إن هو التقاه؟ ويرصد الكاتب أوجه شبه بين بيلو والشاعر ولت وتمان: الثمل بالنفس، قلة الاحتفال بمتطلبات اللياقة الأدبية، الطموح إلى تسجيل الخبرة الأمريكية كاملة. ولكن لم يتعين أن يكرثنا ذلك؟ إن روايات بيلو هي خير إضاءة لذاتها، وما كتابات النقاد عنها سوى موسيقى خلفية مساعدة.

فى وداع نجيب محفوظ

تعلو لوحة زيتية لنجيب محفوظ — تتجاور فيها درجات من الأحمر والأزرق والأسود والأخضر — من صنع الفنان نبيل (٢٠٠٦) غلاف العدد السابع والعشرين من مجلة "بانيبال: مجلة الأدب العربى الحديث" (خريف / شتاء ٢٠٠٦). ويضم العدد تحت عنوان "وداعا لنجيب محفوظ" ثلاث كلمات تأبينية تزجى التحية إلى الروائى العظيم الذى فارقنا في ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦.

فالكلمة الأولى لمرجريت أوبانك — رئيس تحرير المجلة — تورد مقولة إدوارد سعيد عن محفوظ: "إنه ليس فقط هوجو ودكنز، وإنما هو أيضا جولزورذى ومان وزولا وجول رومان". وعلى إعزازى البالغ لمحفوظ كاتبا وإنسانا، لا أستطيع أن أوافق على هذا التقدير المسرف

الذى توافق مرجريت أوبانك إدوارد سعيد عليه.

والكلمة الثانية لروجر آلن، أستاذ اللغة والأدب العربى بقسم الدراسات الآسيوية والشرق الأوسط بجامعة بنسلفانيا الأمريكية. ويتوقف آلن عند الثلاثية التى نشرت في ١٩٥٦ و ١٩٥٧ (وإن يكن محفوظ قد أتم كتابتها قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢) قائلا إنها من صروح الأدب العربى الحديث لا لأنها تكشف عن مستوى جديد للنضج في مسيرة كاتبها فحسب، وإنما أيضا لأنها تسجل — بتفصيل ملؤه الحياة — ألوان نضال الطبقة المتوسطة في القاهرة في حقبة ما قبل الثورة.

والكلمة الثالثة لبيتر كلارك وهو مترجم عاش في الشرق الأوسط عدة سنوات موظفا في المجلس البريطانى. وقد نقل إلى الإنجليزية أعمالا لألفت الأدلبى وسليم مطر. ويقول كلارك: إن عمل محفوظ يذكرنا ببلزاك ودكنز، ولكنه — قبل ذلك — يمنح صوتا للمصرى بعد أن ظل صوته خافتا وناب عنه في التعبير سياسيون ومنظرون ومراقبون خارجيون لهم جميعا أجنداتهم الخاصة.

وفي ثنايا العدد يقدم بيتر كلارك عرضا وجيزا لكتاب محفوظ "أصوات من العالم الآخر: حكايات من مصر القديمة" ترجمها ريموند ستوك وصدرت عن مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة في ٢٠٠٢. ويضم هذا الكتاب خمس أقاصيص لمحفوظ كتبت منذ ستين أو سبعين سنة تمثل بداياته القصصية وتشى بما هو آت: القدرة على اجتذاب القارئ، قدراته الوصفية، خلق تفاعل إنسانى بين الشخصيات يحمل متضمنات اجتماعية وسياسية. وإن كان كلارك يلاحظ أن بعض هذه الأقاصيص — مثل أقصوصة "يقظة المومياء" التى تقدم عالم آثار فرنسى وموت باشا ويقظة فرعون بعد ثلاثة آلاف سنة من دفنه — أشبه بفيلم مليودرامى.

ويضم عدد المجلة قصصا قصيرة وفصولا من روايات للؤى حمزة عباس وعلوية صبح وسليم بركات وسلوى بكر وفدوى القاسم ونبيل سليمان وفاطمة يوسف العلى وسحر توفيق وغالية قبانى وغيرهم، وقصائد لفراس سليمان، وفصلا من كتاب رحلات عن بيروت ليوسف رخا القاص وكبير المحررين بجريدة "أهرام ويكلى"، ونعيا للقاص العراقى جليل القيسى (١٩٣٦-٢٠٠٦) بقلم فاضل العزاوى. وثمة مراجعات — تتفاوت طولا وقصرا — لدواوين شعرية وروايات ومجاميع قصصية لمحمود درويش ونادية توينى وإبراهيم أصلان فضلا عن عرض كتاب عن عبد الرحمن منيف من تأليف ماهر جرار.

ومن الأحداث التى تحتفى بها المجلة بلوغ عادل قرشولى (الذى يكتب بالألمانية) سن السبعين، وقراءة شعرية قدمها مريد البرغوثى في لندن، ومعرض فرانكفورت للكتاب في الفترة من: ٣ — ٨ أكتوبر ٢٠٠٦. وينتهى العدد بتعريفات قصيرة بمن ساهموا فيه من كتاب ومترجمين.

دوريات

فرنسية

ديما الحسيني

تعرض مجلة "الفرنسية في العالم" le français dans le monde في عددها ٣٥١ لشهري مايو ويونيو٢٠٠٧ موضوعات جديدة مثيرة للاهتمام في مجال المنهجيات الحديثة لتعليم اللغة الفرنسية بصفتها لغة أجنبية. وتصدر المجلة التابعة للاتحاد الدولي لأساتذة اللغة الفرنسية Fédération internationale des professeurs de français عن دار النشر كليه إنترناسيونال CLE internationale. ومن الموضوعات المطروحة مقال بعنوان: "لا غنى عن تعاقب الرموز اللغوية في التعليم مزدوج اللغة" .Enseignement bilingue L'indispensable alternance codique للأستاذة ماريللا كوزا Mariella Causa من جامعة السوربون الحديثة باريس3 Sorbonne-Nouvelle Paris 3. وتستهل الباحثة المقال بتعريف تعاقب الرموز فتقول: "يعني تعاقب الرموز الانتقال من لغة إلى لغة أخرى بشكل حيوي، وهو من أبرز ملامح ثنائية اللغة المنطوقة". وتشير الباحثة إلى الفرق بين خلط الرموز، وتعاقبها. فتقول: إن خلط الرموز هي تلك الاستراتيجية التي تجعل المتحدث يخلط بين عناصر اللغتين وقواعدهما. أما تعاقب الرموز فلا يعني عدم التمكن من اللغتين، بل على العكس من ذلك يُعد أبرز دليل على المهارة في استخدام اللغتين. كما لا يعني ذلك وجود مهارتين منفصلتين خاصة بكل لغة على حدة. ثم تشير الكاتبة إلى أهمية هذا الموضوع، لاسيما وأن الأبحاث والمقالات بشأن تعاقب الرموز في صفوف تعليم اللغة الأجنبية الصادرة منذ عام ١٩٩٠ جاءت لتبرز أهمية تعاقب الرموز بصفتها وسيلة حديثة جار استخدامها؛ فهي تحمل في طياتها وظائف عديدة ومتنوعة يقوم بها كل من الأستاذ والطالب. كما أن هذه الأبحاث أبرزت خاصية تعاقب الرموز إذ يتميز في هذا السياق بالصبغة التعليمية.

إدخال تعاقب الرموز في العادات التعليمية:

وتستشهد الباحثة بما قاله لودي G. Lüdi في هذا الصدد في دراسة بعنوان: "التسمية غير المباشرة في المواقف الخارجية للغة" Dénomination médiate et bricolage lexical

en situation exolingue في مجلة اكتساب اللغة الأجنبية والتفاعل اللغوي (in AILE (Acquisition et interaction en langue étrangère n° 3, 1993) إذ نوه عن أهمية تحليل عملية الانتقال من لغة إلى لغة أخرى والتي تتم من جانب المتعلمين. فيوضح الفرق بين تعاقب الرموز الذي يتأتى من نقص الإمكانات في اللغة الأجنبية، والتعاقب الذي يُعد بمثابة عملية اتصال وتواصل بين لغتين أو أكثر. فالدعوة إلى استخدام تعاقب الرموز إنما هو ولَّيد رؤية جديدة لصف اللغة. فيرى لودي أن صف اللغة هو: المكان الذي يتم فيه التحاور بلغتين بدرجة كبيرة. لقد شجعت هذه الرؤية الجديدة على القول بأن تعاقب الرموز يضطلع بدور مهم في عملية التعلُّم، وفي اكتساب المعارف باللغة الأجنبية. فاستخدام اللغتين في الصف – اللغة الأم واللغة الأجنبية – لم يعد أسلوبًا خاطئًا أو غير مواتٍ لتعلُّم لغة ما. بل على العكس من ذلك، يُعد استخدام اللغتين بمثابة وسيلة لاكتساب معارف لغوية جديدة ولا تخفي الباحثة في هذا الصدد، تحفظ المعلمين إزاء هذه الطريقة إذ يصعب عليهم تغيير عادات التعليم وتطويرها، على حد قولها.

تعاقب الرموز والتعليم مزدوج اللغة:

وتثير الباحثة تساؤلًا حول الدور الذي يضطلع به تعاقب الرموز في التعليم مزدوج اللغة. فخاصية هذا التعليم أنه يستخدم اللغتين بصفة مستمرة (لغة ١ ولغة ٢) بوصفها وسيلة لتعلم مواد ليست لغوية. وتفترض الباحثة أنه في هذا السياق يعد تعاقب الرموز عملية لغوية تتم بطريقة طبيعية ومقبولة بوصفها تعبيرًا عن المهارة اللغوية للمتحدثين باللغتين. كما لوحظ وجود مثالين للغة الأحادية إذ تضاف إحداهن إلى الأخرى، دون أن تتوافقا حتى إن الأمر يبدو أشبه بطغيان لغة على أخرى. وتشير الباحثة في هذا الصدد إلى الدراسة التي أجراها كوست D. Coste بعنوان "من الصف مزدوج اللغة إلى التعليم متعدد اللغات" De la classe bilingue à l'éducation plurilingue ونشرها في العدد رقم ٣٤٥ في عام ٢٠٠٦ من مجلة "الفرنسية في العالم" إذ أثبت أنه في غالبية الأحيان يتم تدريس المادة س باللغة ١ والمادة ش باللغة ٢ مما يعني أن اللغتين منفصلتان في محاضرات المواد المتخصصة ! أي أنه ليس هناك أية استراتيجية اتصال أو حتى استراتيجية معرفية مزدوجة اللغة يتم وضعها بشكل تربوي بغية الوصول إلى مهارة فعلية في اللغتين بحيث تكونان على اتصال دائم. وعلى الرغم من أننا نتحدث عن تعليم مزدوج اللغة فلا تزال هناك رؤية أحادية اللغة عن التعليم على حد قولها.

تجربة فال دوست:

وتسوق الباحثة مثالًا حيًا للتعليم مزدوج اللغة في منطقة فال دوست(١) Val d'Asote حيث يتم استخدام اللغتين الفرنسية والإيطالية على حد سواء، وتضيف الباحثة أن استخدام اللغتين يتم بصورة طبيعية، وتلقائية إذ تُعد اللغتان رسميتان في هذه المنطقة. فما يحدث في خارج الصف إنما ينعكس على ما يدور في داخل الصف. وتطلق الباحثة على الاستخدام الطبيعي للتعاقب اسم التعاقب الجزئي micro alternance ، وتعرفه بأنه الانتقال من لغة إلى أخرى بشكل مستمر، وغير مبرمج مسبقًا. فهذا النوع من التعاقب مقبول شأنه شأن التعاقب الكلي المبرمج ذو الصبغة "التعليمية" macro-alternance – كتدريس مادتين غير لغويتين بلغتين مختلفتين – كما تطلق اسم التعاقب التسلسلي alternance séquentielle

على استخدام تعاقب الرموز في الصف نفسه للقيام بأنشطة مختلفة. وتخلص الباحثة إلى أن استخدام التعاقب الجزئي والتعاقب التسلسلي يجب أن يكون طبيعيًا أيضا؛ لأنه يسمح بالتطبيق الفعلي لعمليات لغوية مزدوجة اللغة. ولاغرو أن الاستخدام المنظم للغتين في صف واحد يُعد أمرًا عسيرًا؛ لأنه يتطلب استثمارًا معرفيًا كبيرًا من جانب المتعلمين الذين "يقفزون" من لغة إلى أخرى، وتأهيلا مناسبًا وأكثر تعقيدًا من جانب المعلمين إذ يتعين اكتساب المعارف باللغتين، وتلقِّ تدريب متكامل للمواد غير اللغوية.

مجهود التلاميذ وتأهيل الأساتذة:

وترى الباحثة أن غالبية التلاميذ الذين يترددون على هذا النوع من المدارس ينتمون إلى عائلات تتحدث بلغتين أو لغات عدة مما يعني أن استخدام لغتين أو لغات عدة يبدو لهم أمرًا اعتياديًا. فالاستثمار المعرفي يكون إذن على مستوى آخر خاص بالمحتوى العلمي لكل مادة غير لغوية. كما أن تكرين المعارف باللغتين يتطلب في بداية الأمر مجهودًا معرفيًا كبيرًا إذ إن الانتقال من لغة إلى أخرى في المادة نفسها يجبر التلاميذ على تكوين المفاهيم باللغتين. وترى الباحثة أن هذه الطريقة تستدعي اللغتين تباعًا لاكتساب المفاهيم الجديدة فضلا عن الكسب المعرفي الذي يتبع المجهود المعرفي المبذول. فعلى مستوى تكوين المفاهيم، تعمل إعادة صياغة المفاهيم باللغتين على فصل العناصر عن بعضها، وعلى تكوين معارف جديدة خاصة بمواد مختلفة. أما على المستوى اللغوي، فتقود إعادة الصياغة إلى التفكير في تعقيد اللغة وإلى تفكير عملي يشمل أيضا الوظائف المنطقية الخاصة بكل مادة. أما فيما يتعلق بتأهيل الأساتذة، فهو أمر ضروري لما للوجهة التعليمية من أثر بالغ في عملية التعلم بوجه عام، وفي وضع الإستراتيجيات مزدوجة اللغة بوجه خاص.

وتشير الباحثة إلى الدراسة التي نشرتها في عام ٢٠٠٢ بعنوان: "تعاقب الرموز في تعليم اللغة الأجنبية" L'alternance codique dans l'enseignement d'une langue étrangère (P.Lang, 2002) والتي تناولت فيها موضوع تعاقب الرموز في فصول اللغة باعتبارها استراتيجية تعليمية مستقلة بذاتها. فترى أن تحقيق ذلك يتوقف على "مهارة" المعلمين في تطبيق هذه الاستراتيجية بغية تحسين التعلم، وإتاحة الفرصة لاكتساب العناصر اللازمة في اللغة الهدف؛ فالأمر يتعلق باقتصاد تعليمي يترجم على هيئة اقتصاد معرفي. وترى الباحثة أن تأهيل الأستاذ بشكل يتناسب مع التعليم مزدوج اللغة أو متعدد اللغات يرمي إلى تزويده بالوسائل المعنية بوضع استراتيجيات مزدوجة اللغة. فعلى الأستاذ أن يتلقى تأهيلا متكاملا على مستويين: في المستوى الأول يتم إدماج اللغتين في تدريس المادة غير اللغوية، وفي المستوى الثاني يتم إدماج عمليتي التعليم والتعلم. وتتساءل الكاتبة "إذا فصل المعلم اللغتين في محاضرته فأي نموذج للتفاعل مزدوج اللغة يقدمه المعلم للتلاميذ وأنَّى لهم أن يربطوا بين المحتويات العلمية الجديدة للمواد واللغات التي يعرفونها؟ إذا لم يقم المعلم بذلك فسيكون على المتعلمين القيام به مما يؤدي إلى زيادة أعباء مسؤوليتهم المعرفية. فالأحرى أن يتم التفاعل في المحاضرة بين المعلم والمتعلم من حيث الربط بين اللغة والمحتويات العلمية للمواد غير اللغوية. ثم تستطرد الباحثة فتقول: إن الأمر لا يستلزم أن يكون المعلم متمكنا من

اللغتين، فليس له أن يسعى إلى تحقيق التوازن بين اللغتين، فالهدف ليس تعليم اللغتين بل استخدامهما بوصفهما وسيلة لتدريس معارف أخرى، على حد قولها.

وتختم الباحثة دراستها ببيان أهمية تعاقب الرموز، والتقريب، والمقارنة، وتبسيط النظم اللغوية باعتبارها استراتيجيات لازدواجية اللغة يتم تطبيقها بغية نقل معارف جديدة، وخلق جسور للتواصل بين هذه المعارف واللغات؛ فالأمر يتعلق بتأهيل المعلمين لتعليم مزدوج اللغة، ومتعدد اللغات إذ إن مفهوم التعليم يعكس مبادئ التلاؤم، والانفتاح على الآخر، وهذا هو حجر الأساس لتعليم مزدوج اللغة ومتعدد اللغات يتلاءم بالفعل والإطار الأوروبي.

في العدد نفسه تغطية يقدمها نائب رئيس التحرير فرنسوا برادال François Pradal لموضوع تحفل به المجلات المعنية بتعليم اللغات، وتطويع التكنولوجيا لمنهجياتها الحديثة عن كيفية الاستفادة من المدونة blog في تعليم اللغات. فقد شارك العديد من المعنيين بالأمر من أساتذة ومدرسين وتلاميذ وطلاب في التعبير عن آراءهم بشأن هذا الموضوع من خلال السؤال الذي أثارته المجلة في العدد السابق في بريد القراء عن المدونات التعليمية: "كيف يمكن الاستفادة من المدونات للتعلم، والتدريس، وتبادل الآراء بين الأساتذة والطلاب؟ يبدأ برادال عرض الموضوع بكلمة للأستاذة لورانس أليماني من جامعة كينجز كولج في لندن King's College تقول فيها: "لم ندع الطلاب يتفوقون علينا في استخدام الإنترنت، فمنذ فترة طويلة ونحن نرسل كل شيء بالبريد الإلكتروني"، وتستطرد في حديثها مثيرة بدورها تساؤلا حول المدونات التعليمية: "هل هي صيحة جديدة أم أنها انفتاح على طرق تعليمية جديدة؟ هل هي ديماجوجية أم انعكاس للتصدع الذي يصيب الأجيال الجديدة؟ فهناك أنواع كثيرة من المدونات: مدونات الطلاب، ومدونات الأساتذة، والمدونات الشخصية والجماعية، المدونات التي تعد حديقة للأسرار، ومدونات تعد وسيلة لنقل المعلومة، ومدونات للتأهيل العلمي. ويعرف جون فيليب بابو Jean Philippe Babu الأستاذ بجامعة ناروسوان في تايلاند Naresuan المدونة بأنها وسيلة للإبداع، ولانفتاح الشخصية وإثراءها، وللشعور بالتواجد داخل مجموعة ما.

ويعرض برادال لرأي أليماني بشأن مدونات المعلمين التي ترى أنها مفيدة إذ يمكن للأستاذ إدراج تمارين إضافية تخص الفرقة التي يقوم بالتدريس لها. كما أنها تسمح للقاطنين خارج فرنسا بالتعرف على الحياة الثقافية الفرنسية. وتشاطر هايدي سيلفا Haydée Silva من جامعة مكسيكو أليماني الرأي، فالمدونة تحوي مصادر عديدة لوثائق أصلية، ومتنوعة، وثرية، فهي مصدر للقاء الآخر وللانتماء إلى المجتمع الفرانكوفوني؛ فيصبح لتعلم الفرنسية معنى إذ يجد المتعلم للفرنسية نفسه في اتصال دائم، وتواصل مستمر مع الناطقين بالفرنسية، على حد قولها. و في هذا الصدد يضيف بابو قائلا إن المدونة تسمح بممارسة الفرنسية في عالم أكثر حيوية، عالم يحفل باللقاءات، والاكتشافات المثيرة. كما أنه يوطد العلاقة بين المعلم والمتعلم، لاسيما باقتراح أنشطة تتعلق بإدارة المدونة. وفي هذا الصدد يرى ماريو تومي Mario Tomé من جامعة ليون Léon في أسبانيا أن للمدونات التعليمية أهمية كبيرة في وقتنا الحاضر إذ تسمح باستخدام تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات المتطورة، والوسائط المتعددة التي تفيد المعلمين والدارسين على حد سواء. ويسوق مثالا حيًا على ذلك من خلال

طلاب شهادة تعليم اللغة الفرنسية باعتبارها لغة أجنبية FLE الذين يستفيدون من الأدوات التربوية الحديثة، ويعطى الوصلات الخاصة بهذه المدونات:

http : //flenet.rediris.es/blog/carnetweb.html

http : //www3.unileon.es/personal/wwdfmmtd/blogFLE

أما ميشيل مولا Mulat وهو مدرس يسير على نهج فرينيه[٢] Freinet فيرى أن الإبداع الجماعي هو الأساس: "فنحن نفتح الآن "فصولا" للمنهجية، و"فصولا" أخرى للوثائق. فما نصبو إليه هو إنتاج الأدوات التي تلبي احتياجات من يقومون عليها وذلك بالعمل الجماعي. فبإمكان التلاميذ الانضمام إلى مشروع بعينه أو اقتراح مشروع ما بصفة فردية أو من خلال المجموعة أو اشتراك الفصل كله في إطار التطور التربوي للمعلم." أما ميشيل ريشارد Richard فيرى أن المدونة لا تستخدم إلا لتبادل الرسائل الإلكترونية بين الزملاء، والأساتذة وطلابهم، والبحث عن الوصلات liens الهامة للمواقع الإلكترونية. فمن وجهة نظره، تعد مدونات المتعلمين مكانا للاتصال الدائم مع واقع اللغة الفرنسية بصفتها لغة أجنبية إذ يتبادل الطلاب المعلومات، والتجارب في تعلم اللغة، والأدوات المستخدمة فضلا عن آرائهم حول المنهجيات المتَّبعة. غير أن مولا Mulat لا يشاطره الرأي، فهو يرى أن للمدونات التعليمية تأثيرا سلبيا في الكثير من الأحيان إذ يتنافس الطلاب فيما بينهم ويكونون مدونات تتصارع فيما بينها لتصفية حساباتهم في المساء بعد المحاضرات.

ويختم برادال عرضه للموضوع بجزء من رسالة إليكترونية أرسلتها إحدى طالبات أليماني جاء فيها: "معلمتي العزيزة، أنا إحدى طالباتك في صف تعلم الفرنسية. لم أعد بحاجة إلى حضور الصف؛ لأنك تضعين محتوى الدروس كلها على المدونة. أما بالنسبة إلى الامتحان الشفهي، فإليك عنواني على موقع سكايب Skype إذ يمكنك من خلال هذا الموقع استخدام خدمة الدردشة أو الاتصال الهاتفي وتطرحي الأسئلة فأجيبك عنها مباشرة. شكرا جزيلا. أنا أعشق الفرنسية. طالبتك آنا".

وفي العدد نفسه ٣٥١ من الفرنسية في العالم موضوع بعنوان: "المدونة في صف اللغة. من المذكرات الشخصية إلى الشبكات الاجتماعية." Du blog en classe de langues. Du journal intime aux réseaux sociaux يقدمه كلود سبرنجر Claude Springer، مدير قسم تعليم اللغات في جامعة مارك بلوخ Marc Bloch في سترازبورج وآنا كونيج فيسنيفيسكا Anna Koenig-Wisniewska ، طالبة الدكتوراه في جامعة بوزنان في بولونيا/جامعة ستراسبورج.

ويستهل الباحثان الدراسة بتقديم شامل وعام للمدونة من حيث التعريف والمفهوم والغرض منها. فيستشهدان بتعريف مكتب اللغة الفرنسية في كيبيك Office québécois de la langue française فالمدونة موقع إلكتروني يأخذ شكل مذكرات شخصية يقوم كاتبها بتحديثها، ويعرض فيها أفكاره، وانطباعاته حول موضوعات عديدة، وينشر كما يحلو له نصوصًا تتضمن معلومات أو تتضمن أحداثًا تتعلق بخصوصية كاتبها. وتكون هذه النصوص في أغلب الأحيان قصيرة، وبها وصلات عديدة. كما أنها تدعو القراء الذين يطالعونها إلى الإدلاء بآرائهم. وقد ظهرت المصطلحات الخاصة بهذا المجال – كمذكرات

الويب، ومذكرات الشبكة العنكبوتية، ومدونة، ومدونة الويب — ويشير الباحثان إلى أن التعريف يضفي الصبغة الفردية على المدونة بصفتها مذكرات شخصية. غير أن المدونات في يومنا هذا أخذت شكلا ومجالا أوسع وأشمل من ذلك، على حد قولهما. فالمدونة لا تقتصر فقط على سرد أخبار صاحبها، وآراءه، إنما تذهب لأبعد من ذلك فتدعو الآخرين للمشاركة، ولتبادل الآراء، ولخلق ما هو جديد. لقد تحول المكان الخاص في البداية إلى مكان للتبادل.

العمل معا بروح الجماعة:

ويرى الباحثان أن المدونات التي ينشئها الشباب تفسح المجال للاتصال والعمل الجماعي، وهذا ما يثير اهتمامهما فيما يتعلق باللغات. فالجماعة الافتراضية virtuel هي جماعة تتفاعل مع بعضها البعض على شبكة الإنترنت. وشأنها شأن أي نمط من أنماط الجماعات لها أهداف ومصالح مشتركة، وهذا الذكاء الاجتماعي ينمو على غرار الأدوات المعرفية الافتراضية اللازمة لهذه الجماعات والتي تتزايد بشكل ملحوظ.

ويذهب الباحثان إلى أنه من الممكن اعتبار هذه الجماعات جماعات تدخل في نطاق التعلم غير الرسمي. فالمدونة تتيح للجماعة مكانا يسهل فيه استخدام أدوات للتفاعل والتبادل فضلا عن دعوتها للتعلم إذ تسمح هذه التفاعلات والتبادلات المتواجدة ضمن سياق معين والمفعمة بالمشاعر، بتكوين مشترك للمعارف، والمهارات الاجتماعية.

الميزات الجديدة للمدونة الجماعية:

ويفصح الباحثان في حديثهما عن ميزات المدونة وسر عبقريتها ونجاحها (مدونات الشباب، ومدونات الدنيين، ومدونات رجال السياسة،...الخ) فيقولان : إن الأمر يرجع إلى سهولة إنشاءها واستخدامها؛ فهي بمثابة موقع إلكتروني يسمح لكل من يرغب في المشاركة بالتفاعل مع المجموعة. فلقد غدت كل أشكال التعبير ممكنة اليوم. كما أنها جعلت من المدونات أدوات مذهلة للوسائط المتعددة كالكتابة، والفيديو، والوسائل السمعية و الصور، والرسم؛ فالميزة الأولى للمدونة هي التفاعل الذي تحدثه. أما الميزة الثانية فهي إمكانية الاشتراك في المدونة كما يشترك مستخدم الإنترنت في جريدة على سبيل المثال. فشعبية المدونة وشهرتها تُقاس بكمية التعليقات وعدد الزائرين، وتُعد المدونات بذلك شبكة اجتماعية واسعة للممارسة نشاط نشر والتوزيع. كما يسمح نظام المدونة بالبحث عن المواضيع والمحتويات من خلال رؤوس للمواضيع إذ إنها مصنفة بشكل عملي يسهل على كل مستخدم الحصول على المعلومات التي يبحث عنها. كما تجعله على اتصال بالمستخدمين الآخرين الذين يبحثون عن الموضوع ذاته فضلا عن إمكانية تحميل الصور وعرضها على الإنترنت من خلال موقع إدارة الصور فليكر Flickr وعرض الفيديو من خلال موقع إدارة الفيديو يو تيوب Youtube. كما تضم أيضا خدمات الاتصال كالدردشة الجماعية والاتصال الهاتفي عبر الإنترنت من خلال موقع ميبو meebo وسكيب skype على سبيل المثال.

الثورة الرقمية :

لقد غدت المدونات عالمًا فريدا من نوعه. ففي فترة زمنية قصيرة أصبحت بمثابة مكان للاتصال، والتبادل، والإبداع، والخلق. فقد حلت هذه الشبكة الاجتماعية الجماعية محل نظام الإنتاج والتوزيع الكلاسيكي، ويستشهد الباحثان بـ روسني Rosnay الذي سبق وأن

نشر كتابًا في عام ٢٠٠٦ بعنوان: "ثورة مستخدمي الإنترنت" ,La Révolte du pronétariat (Fayard, 2006 يدور موضوعه حول الثورة الرقمية. وقد أثار استخدام المصطلح الجديد[3] pronérariat ، العديد من الانتقادات. ولأول مرة في تاريخ النشر، صرحت دار النشر فايار بنشر الكتاب كاملا على موقع الإنترنت[4] http://www. pronetariat.com . فيمكن تصفح فصول الكتاب فصلا فصلا من خلال ال HTML أو تحميله بنسخة PDF أو سماعه مقروءا، أو تحميله بالنسخة المقروءة من خلال ال MP3 فالنشر الذاتي أصبح الآن حقيقة، ولم يعد هناك داع للبحث عن ناشر إذ بات النشر يتم بشكل مباشر، ومجانًا، دون قيود تفرضها عملية النشر أو عوائق من أي نوع. أما عن تقييم نوعية ما يُنشر فيتم على شبكة الإنترنت نفسها وبأشكال مختلفة: التعليقات، والتعقيبات، والتصويت.فكل شيء يتم نشره أولا ثم بعد ذلك يتم الانتقاء في داخل عالم المدونة. فلا يتم إلغاء أو حذف أي شيء قبل النشر.

الكتابة الجماعية:

ويحيلنا الباحثان إلى مدونة من مدونات جريدة لوموند الفرنسية le Monde : http://argoul.blog/lemonde.fr حيث يعرض صاحب المدونة blogueur لأهم المعايير الخاصة بكتابة المدونة فيقول : إن كتابة المدونة تختلف عن الكتابة الكلاسيكية والكتابة التي يتعلم التلاميذ أصولها في المدرسة، فالنص يكون قصيرًا على هيئة نقاط أو رؤوس أقلام، مليئ بالصور الفوتوغرافية، والوصلات.

ثم يستطردان في دراستهما فيعرضان لأصول كتابة المدونة كما هو متعارف علية في عالم المدونات، ويستشهدان بـ جاتانو Gaetano صاحب موقع يشرح فيه قواعد كتابة المدونة التي تجعل منها أشهر المدونات وأكثرها شعبية http://www.expressions. be/index.php? Ecrire-pour-les-blogs ويشرح جاتانو بوضوح مهنة كاتب المدونة في ثلاث نقاط: أولا: الكتابة بشكل مستمر، وثانيًا: اختيار عنوان يجذب انتباه القارئ، وثالثًا: دعوة القراء إلى المشاركة؛ فكتابة المدونة هي قبل كل شيء كتابة جماعية تقوم بها أيادٍ عدة. إنها بمثابة مسودة لا يهدف صاحبها إلى كتابتها على أكمل وجه لجعلها نسخة منقحة، ونهائية. ويرى الباحثان أنه من العسير تعريف الكتابة الجماعية، ويحيلانا إلى تعليق بهذا الخصوص وجداه في إحدى المدونات:

http://blogauteurs.typepad.com/le_blog_des_blogs_littrai/2006/05/les_blogs_decri.html

جاء فيها: "ليست الكتابة حكرا على الكتاب الذين يمتعوننا بكتاباتهم، بل إنها تجربة جماعية هدفها اللهو والاستمتاع بتبادل الكلمات. فتتفتح عوالم جديدة ومختلفة." ويرى الباحثان أن كل من يشترك في الكتابة ويتفاعل مع ما جاء في المدونات يحيل بدوره القراء إلى مدونته، ويقترح وصلات بها آراء أخرى، ومشاركين آخرين، فالحدود بين الكاتب والقارئ ما تلبث أن تزول؛ لأن القارئ بدوره كاتب في مدونته"[5]. ويخلص الباحثان إلى أن الكتابة الجماعية أشبه بالإشكال الذي يولد رسوما مختلفة الأشكال والألوان بفعل تحريك المرآة المركزة التي تحتوى على أشياء صغيرة وملونة، فالمدونة تعكس الآراء والأفكار المختلفة. كما

أنها تسمح بحفظ كل هذه المعلومات من آراء، وتعليقات، واقتراحات، ووصلات في الأرشيف الذي يُعد بمثابة ذاكرة جماعية كبيرة لعالم المدونة. فخلاصة القول إن المدونة ليست مجرد مذكرات شخصية، بل هي شبكة اجتماعية بالفعل.

***

جاء في مجلة "تحديات المعلومات والاتصالات" Les enjeux de l'information et de communication الصادرة عن مجموعة البحث Gresec المعنية بتحديات المعلومات والاتصالات (Groupe de recherche sur les enjeux de la communication) في معمل جامعة ستاندال جرونوبل٣ (Stendhal- Grenoble3)، دراسة نشرت في ٢٦ يناير ٢٠٠٧ بعنوان: "المدونة، أداة جديدة في خدمة ديمقراطية المشاركة" instrument au Le blog, nouveau service de la démocratie participative لـ ماريكى ستين Marieke Stein وهي عضو في مركز أبحاث الدعاية في جامعة بول فيرلين في مدينة متز Paul Verlaine de Metz. ومجلة تحديات المعلومات والاتصالات مجلة إليكترونية تصدر أبحاثا خاصة بمستجدات مجال الاتصالات والمعلومات وعلاقتها بشتى مجالات التخصص. جعلت الباحثة دراستها في ثلاثة أقسام. تناولت في القسم الأول مدونة سيجولين رويال، وفي القسم الثاني مدونة نيكولا ساركوزي، وفي القسم الثالث أوجه التشابه والاختلاف بين المدونتين. واستهلت الباحثة دراستها بتعريف المدونة بأنها مذكرات يومية يعبر كاتبها فيها عن آرائه. كما أن المدونة تستدعي التفاعل إذ يمكن لكل زائر أن يسجل رد فعله، ويعبر عن رأيه. لقد جذبت المدونة بأشكالها العديدة، وأهدافها رجال السياسة، لا سيما المرشحون للرئاسة الفرنسية لعام ٢٠٠٧. وتركز الباحثة دراستها على مدونة سيجولين رويال ونيكولا ساركوزي؛ لأنها وجدت بينهما أوجه تشابه من الناحية الشكلية، ومن ناحية المضمون والموضوعات التي تتناولها. كما أن المدونتين تعتبران كأدوات طُوعت لخدمة ديمقراطية المشاركة. فتعلن سيجولين رويال منذ صفحة الاستقبال الهدف من مدونتها معقوبًا بتوقيعها: "صباح الخير، إن هذا الموقع بمثابة منتدى للمشاركة. فإذا أردتم المشاركة في القرارات التي تعنيكم، فالمجال مفتوح لكم. "وترددت كلمة "المشاركة" ثلاث مرات في ثلاثة أسطر، كما أن ساركوزي استخدم الكلمة ذاتها في العنوان الرئيسي لصفحة الاستقبال: "شاركوا في النقاش السياسي الكبير على الإنترنت. ها هي أفكارنا. فلنتحدث عنها، ولنتخيل فرنسا الغد." فبالنسبة إلى ساركوزي، لا يتعلق الأمر "بديمقراطية المشاركة" إنما "بالكثير من المشاركة". وترى الباحثة أن كل من سيجولين رويال وساركوزي يريدان إشراك مستخدمي الإنترنت في برنامجه الانتخابي. ثم تثير تساؤلا حول الوسائل التي تسمح بمشاركة مستخدمي الإنترنت في اتخاذ القرارات السياسية، وما إذا كانت المدونة هي الوسيلة التي تسمح بالمشاركة الفعلية، وما هي حدودها؟

سيجولين رويال ومنتدى المشاركة: (رغبات المستقبل) desirs d'avenir.cqm

تقدم سيجولين رويال مدونتها بصفتها مكانا لتبادل الآراء السياسية، وينم نصها في صفحة الاستقبال عن رغبتها في إنشاء مجتمع افتراضي société virtuelle يضم مواطنين قادرين على "تشكيل" السياسة معًا، وفي جعل منتدى الإنترنت مكانا لوضع سياسة تعتمد

على مفهوم الخبرة والاختصاص. فسيجولين رويال تستدعي كفاءة المواطنين لحل القضايا التي تهمهم استنادًا إلى خبراتهم وآرائهم. فالفكرة هي وضع التجارب الفردية في متناول الجميع بغية التوصل إلى الحلول طالما أن كل إنسان يملك جزءًا من الحقيقة.

وهنا تتوقف الباحثة قليلا لتثير تساؤلات عدة حول ما جاء في نص سيجولين رويال: هل تكوّن مجموعة التجارب والآراء معرفة ما؟ ما القاسم المشترك بين الناس في هذا المنتدى؟ هل تغير آراء المواطنين من مستخدمي الإنترنت الفعل السياسي كما ورد في النص: "الاشتراك في القرارات، والإنصات لانتهاج التصرف السليم." ؟ وترى الباحثة أنه على الرغم من أن نص سيجولين رويال يكتنفه الغموض بعض الشيء، فإنها تدعو إلى ديمقراطية المشاركة التي تؤمن بمشاركة المواطنين في الحياة السياسية. ثم ما تلبث أن تعود التساؤلات: "هل يمكن للمدونة أن تصنع هذه المواطنة الجديدة من نوعها من خلال "الديمقراطية الإليكترونية" الواعدة؟ ثم تشرح الباحثة طريقة عمل المدونة، فتلخصها في ثلاث مراحل: في المرحلة الأولى، يشارك مستخدمو الإنترنت في النقاش فيدلي كل منهم بدلوه. في المرحلة الثانية، يتم تلخيص الآراء، وفي المرحلة الثالثة يصدر نص به توقيع سيجولين رويال يكون بمثابة نتيجة النقاش الذي دار، والحلول المقترحة، والآراء التي أدلى بها المشاركون في النقاش. فهذا النص هو النتيجة الفعلية الملموسة لآراء مستخدمي الإنترنت. فهو يبدو خطاب انتخابيا له طابع تربوي يتضمن فقرات قصيرة تفصل بينها مسافة وعناوين بسيطة، يبدأ بكلمة شكر موجَّهة إلى المشاركين في النقاش ثم يعقبه تقديم الموضوع، يليه إعلان الخطة الواضحة. وجلي أن مستخدمي الإنترنت لديهم مطلق الحرية في التعبير عن آرائهم وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على وجود الرغبة في الاستماع إلى المشاركين. أما نص سيجولين رويال الذي يبدو في ظاهره ردًا على رسائل القراء، فهو في الحقيقة ليس إلا خطابا يغلب عليه الطابع الانتخابي، على حد قولها.

وتتطرق الباحثة إلى الحديث عن الوسائل الأخرى التي يعبر القراء من خلالها عن آرائهم فتذكر على سبيل المثال، نشر كتاب ما على المدونة ثم دعوة المشاركين للإدلاء بآرائهم. وتعقب الباحثة قائلة في هذا الصدد إن الشكر الذي توجهه سيجولين رويال إلى المشاركين يتضمن الحديث عن "ردود أفعالهم"، و"تعليقاتهم"، و"انتقاداتهم"، مما يعني أن المشاركين عبروا عن رأيهم في فكر تم تشكيله، ونص تمت صياغته مسبقا.

"مدونة فرنسا الغد": نوايا نيكولا ساركوزي وطريقة عمل مدونته:

على غرار مدونة سيجولين رويال، تهدف مدونة ساركوزي إلى إشراك المواطنين في قرارات ساركوزي وحزب التجمع من أجل الحركة الشعبية UMP (Union pour un mouvement populaire) "شاركوا في النقاش السياسي الكبير على الإنترنت"، "لنتصور معًا فرنسا الغد". وتذهب الباحثة إلى أن استخدام هذه الشعارات من شأنه أن يوحي للقارئ أن ساركوزي يطمح في أن يشرك الشعب في التفكير في الحياة السياسية بل في تكوين البرنامج السياسي. بيد أن هدفه بعيد كل البعد عن ذلك، كما يبينه نصه في صفحة الاستقبال: "ها هي أفكارنا. فلنناقشها!": ولأن المدونة غدت أحدى العناصر الهامة لعالم الإنترنت؛ فها نحن نفتتح اليوم هذه المدونة. فهي ستسمح لنا بالتعبير عن الرأي، وضم كل أصحاب المدونات المنتمين إلى عائلتنا، وزيادة عددهم. لكن الأهم من ذلك أنها ستسمح لنا بالتحاور

مع مجموع الفرنسيين، وسؤالهم عن رأيهم وردود أفعالهم حيال المشروع السياسي الذي يشكله حزبنا بعد عقد العديد من الاجتماعات والاتفاقيات. فالمشروع السياسي النهائي للحزب لن يتم اعتماده إلا بعد أن يصوت عليه المنضمون إلينا. وريثما تحين هذه اللحظة. إليكم أفكارنا. فلنطرحها للنقاش!"

وترى الباحثة أن الهدف من وراء مدونة ساركوزي هو استخدامها بوصفها أداة للاتصال إذ تدعو أعضاء الحزب إلى التعبير عن رأيهم وإلى زيادة عددهم، ويدعو الفرنسيين إلى التحاور أو بالأحرى إلى "التعبير عن رأيهم وردود أفعالهم حيال المشروع السياسي للحزب". فتخلص الباحثة إلى أن الشعب مدعو لعرض انتقاداته وليس للاشتراك في تشكيل السياسة. أما عن طريقة عمل مدونة ساركوزي؛ فهي تختلف تماما عن مدونة سيجولين رويال. فلا يتم عرض خلاصة آراء القراء ولا التعليق عليها ولا تعديل رأى من آراء الحزب فالمنتدى له طابع رسمي كما أنه لا يؤثر البتة على آراء الحزب إذ إن أفكار الحزب سبق وأن حُددت دون الرجوع إلى المنتدى ولا تفترض أن يأخذ القائمون على المدونة آراء القراء في الاعتبار. و تتساءل الباحثة هنا حول جدوى منتدى المدونة في هذه الحالة، وتجيب قائلة: إن الهدف الأول هو إشعار الناس أنهم يشاركون في النقاش، ومدح ساركوزي من خلال الشهادات التي يقدمها القراء أنفسهم: "صباح الخير، لطالما كنت أؤيد اليسار. لكنى من الآن فصاعدا أشاطركم الرأي، فأنا أحب الرجال ذوى الشخصية القوية وأصحاب الحجة القوية من أمثالكم!"

مدونة المشاركة: مشاركة محدودة

وتتساءل الباحثة: "هل استخدمت المدونتان بصفتهما أداة لخدمة ديمقراطية المشاركة؟"؛ فهناك بون بين النوايا الحقيقية والنتائج التي توصلت إليها الباحثة. وتستشهد في هذا الصدد بكتاب بميشيل فاليز Falise Michel بعنوان: "ديمقراطية المشاركة. الوعود والغموض." La Démocratie participative, promesses et ambiguïtés, Lille, L'Aube, (2003 الذي يقسم المشاركة إلى عدة مراحل متتالية، وتضع الباحثة مدونة ساركوزى في المستوى الثاني من المشاركة الخاص "بالاستشارة"؛ فالرأي المعبر عنه هو رأى استشاري، ولا يستتبع بالضرورة اتخاذ أي قرار من جانب المرشحين بما أنهم يكتفون باستقبال الاعتراضات والاقتراحات دون الرد عليها. أما عن مدونة سيجولين رويال فهي في المستوى الثاني "في أبهى صور حماسه" إذ تعطى إجابة للآراء المختلفة، وعلى المستوى الثالث أيضا – أي المشاورة التي تستلزم تكوين مشترك للأفكار والمشاريع.

فالحماس التشاركي مختلف لدى سيجولين رويال وساركوزي، إلا أن مبدأ التواصل مع المواطنين مشترك ويستخدمه الاثنان لتكوين صورة عن سياسة جديدة، وهى صورة ترفع من شأن الرجل السياسي. وترى الباحثة أن الرغبة في إنشاء مدونة لخدمة ديمقراطية المشاركة تواجهها مشكلات جمة؛ فأي شريحة من المجتمع تمثل هذه الآراء؟ إنها تمثل على الأرجح الفئة الشابة، ميسورة الحال نوعًا ما، القادرة على استخدام التكنولوجيا الحديثة، والمؤيدة أيضا لإحدى المدونتين، على حد قولها. وتستطرد الباحثة فتذهب إلى أن المدونة – والإنترنت بوجه عام – تُحدث ثورة في ممارسة السياسة. فمن خلال المدونة يحدث هذا التبادل بين الرجل السياسي والمواطن دون الحاجة إلى وساطة الصحفيين. وللأمر مزايا عدة. فرأى المواطن

يصل كما هو دون تشويه للمعلومة أو للرأي. مما يدعم فكرة إمكانية وجود ديمقراطية تشاركية بالفعل. غير أن المشاركة في النقاش لا يعني بأي حال من الأحوال أن يستمع الرجل السياسي إلى رأى المواطن. كما أن هناك احتمال ضعيف أن يشكل المواطنون قوة قادرة على فرض قانونها على الساحة السياسية.

المدونات بين عامل الجذب والمعلومة السياسية:

على الرغم من أن المدونة تعكس رغبة رجال السياسة في إشراك مستخدمي الإنترنت في تشكيل البرنامج السياسي؛ فهي في حقيقة الأمر تُعد بالنسبة إلى أصحابها أداة للاستشارة، ولجمع المعلومات، وللتعبير عن الآراء السياسية، وللدعاية والإعلان. فهي أولا وسيلة لاستشارة الرأي العام؛ فالشغل الشاغل لرجل السياسة فيما يتعلق بالديمقراطية، على حد قول لويك بلونديو Loïc Blondiaux في دراسته حول استطلاع الرأي "صناعة الرأي" La Fabrique de l'opinon, Paris, Seuil, coll. Science politique, 1998)، هو: معرفة الرأي العام، وترى الباحثة استنادًا إلى الدراسة أن المدونة تقوم مقام استطلاع الرأي إذ تسعى لجمع الآراء الفردية. فالتحاور وجمع المعلومة بشكل مباشر يعكس أراء المواطنين. وقد استخدم ساركوزي مصطلح "التحاور" في مدونته بوصفه شعارًا رئيسيًا.

ثم تتوقف الباحثة عند فكرة هامة ألا وهى ملامح صورة كاتب المدونة. فهو شخص متفتح، يواكب التطور التكنولوجي، ويستغل أحدث وسائله، كفء، ويستمع إلى المواطنين. كما أن المدونة تعكس فكرًا في حالة تطور مستمر على عكس سياسة متحجرة بعيدة عن المواطنين. فالمدونة في هذا السياق استجابة لرغبات المواطنين الذين يستخدمون الإنترنت كما جاء في مدونة كل من سيجولين رويال وساركوزي.

أما بالنسبة إلى المواطنين، فإنهم يجدون في المدونة وسيلة رائعة لجمع المعلومات، وذلك على الرغم من أن تأثيرهم في القرارات السياسية محط شكوك كثيرة؛ فالمدونة تحفل بالمقالات المنشورة في الصحف، وبلقاءات من الممكن قراءتها أو حتى مشاهدتها، كما تحفل بالأخبار الجارية، والشخصيات، والمواقف المختلفة إزاء الموضوعات المتنوعة. وفي هذا السياق، تُعد المدونة والموقع الإلكتروني أيضًا وسيلتان لتحقيق ديمقراطية المشاركة من خلال المعلومة، وذلك بنشر آراء السياسيين، وردود أفعالهم إزاء المواقف والموضوعات الهامة دون تشويه المعلومة كما يحدث في وسائل الإعلام التقليدية.

وتخلص الباحثة إلى أن المدونة السياسية - ذاك المولود الأخير لعالم الإنترنت - دحضت ما سبق وأن ما أعلنه فيليب بروتون Philippe Breton وسرج بروكسل Serge Prouxel في عام ٢٠٠٥ في كتابهما "انفجار الاتصالات" L'Explosion de la communication, Paris, La Découverte, 2000): "لم تُسهِّل وسائل الإعلام ولا الثقافة الإعلامية للمواطن طريقة التعبير عن رأيه. فعلى مدى هذا القرن تحكمت صفوة المجتمع في وسائل الاتصالات الحديثة." وتذهب الباحثة إلى أن المواطن يعبر في كل الأحوال عن رأيه من خلال المدونة، على الرغم من أنها تظل تابعة لكيان سياسي (الأحزاب) يفرض قواعد المدونة، وعلى الرغم من استخدام رجال السياسة لها لجذب الرأي العام. فيتسنى لكل فرد التعبير عن رأيه على الشبكة المعلوماتية في أي وقت شاء، لا سيما وأن انهمار الرسائل

الإليكترونية على المنتدى يعكس رغبة المواطنين في المشاركة الفعلية في الحياة، وفى المدينة، ويعكس حيوية المواطنة، ولم لا نقول إننا بصدد شكل جديد من أشكال المواطنة؟

***

في العدد رقم ٧٠ لشهر فبراير ٢٠٠٧ لمجلة علوم المجتمع Sciences de la société الصادرة بالتعاون مع المركز القومى للبحوث العلمية CNRS والمركز القومي للكتاب Centre National du Livre دراسة تنشر لأول مرة عن المرأة والإعلام بعنوان: "في الصدارة أيتها المواطنات"! مدخل إلى مقارنة دولية ليوم ٨ مارس في الإعلام « Aux « unes citoyennes ! Introduction à une comparaison internationale de la médiatisation du 8 mars ! تتناول فيه صورة المرأة في الدعاية والإعلان ليوم المرأة العالمي لـ مارلين كولومب جيلي Marlène Couloumb-Gully.

وتستهل الباحثة دراستها بالرجوع إلى عام ١٩٧٧، ذاك العام الذي تم فيه التصويت على القرار رقم ٣٢/١٤٢ لمجلس الأمن ودعوة كل الدول إلى إعلان يوم الأمم المتحدة للاحتفال بحقوق المرأة والسلام الدولي. وتتساءل عن وضع يوم ٨ مارس في العالم والدور المنوط بوسائل الإعلام التي غدت تضطلع بدور محوري ومهم في الدعاية لهذا اليوم الرمزي، وتوضح أن الإجابة على هذا السؤال اعتمدت على دراسة قامت بها شبكة دولية من الباحثين، والباحثات في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية حول سبل الدعاية ليوم ٨ مارس في عام ٢٠٠٥ في عشر دول من أوروبا ومن أمريكا الشمالية إذ إن الهدف هو دراسة أشكال الدعاية، والشكل الذي تظهر به المرأة في هذه الدعاية، ودورها في المجتمع من خلال آراءها، وصورها المعروضة. ثم تضيف الباحثة أن هذه الدراسة تُعد فريدة من نوعها؛ فهى تتناول حدثا دوليًا وطرق الدعاية له مما يفتح المجال للحديث عن صورة المرأة في الإعلام في المجتمع المعاصر، وتتناول الموضوع على النطاق الدولي، وتعبر عن الرغبة في التفكير في تخصيص يوم عالمي على النطاق المحلى – وهو ما لم يتم التطرق إليه حتى يومنا هذا – فالدراسة تُعنى بالدعاية والخطاب. وتعقب الكاتبة قائلة: إن الدراسات التي سبق وأن نُشرت حول تمثيل المرأة في الإعلام، ووضع المرأة في الإعلام تناولت هذا الموضوع من الناحية الاجتماعية أو من منطلق دراسة العلوم السياسية وقامت بتحليل المحتويات – كما جاء في الاستطلاع الكندي الكبير بعنوان Global Media Monitoring Project – إذ حصر أنواع التمييز الذي تتعرض له المرأة (تمييز جنسي، وتمييز عرقي، وتمييز ديني، ..الخ). وتعرب الباحثة عن أملها من خلال هذه الإشكالية ومن خلال المنهجية التي اتبعتها في أن تسهم دراستها في إثراء المقاربات الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية لهذا الموضوع من خلال منهجية تستقى من كل ما هو جديد في علوم المعلومات والاتصالات وتحليل الخطاب؛ بغية إبراز خاصية الوسائل الإعلامية وخطاباتها.

يوم المرأة العالمي

تعود بنا الباحثة إلى جذور تاريخ يوم المرأة العالمي دون الخوض في التفاصيل فتقول: إن تاريخ يوم ٨ مارس قضية معقدة، وتعكس التحديات السياسية التي تحيط بقضية المرأة. فالروايات الخاصة بتاريخ هذا اليوم عديدة، تذكر الكاتبة منها ثلاث روايات: أولها ما ترويه

الشيوعية في هذا الشأن بخروج العاملات من السيدات في شوارع بتروجراد في ٨ مارس عام ١٩١٧ في تظاهرة-كبيرة، وترى الباحثة أن نضال المرأة هنا يتزامن مع بداية الثورة السوفيتية. أما الرواية الثانية فتذكر الألمانية الاشتراكية كلارا زتكين Clara Zetkin التي دعت إلى إحياء ذكرى تظاهرة ٨ مارس التي قامت بها الخياطات في نيويورك في عام ١٨٥٧. أما الرواية الثالثة فتعود إلى سنة ١٩٨٠ حيث تم إعلان الاحتفال بيوم المرأة نسبة إلى إعلان أول يوم رسمي للمرأة في عام ١٩٠٩ في الولايات المتحدة الأمريكية لإبراز نضال المرأة في تاريخ الاشتراكية الأمريكية.

ثم تختم الباحثة هذه النبذة التاريخية بنص الأمم المتحدة الخاص بيوم الأمم المتحدة العالمي لحقوق المرأة والسلام الدولي حيث ذُكرت "العنصرية" ست مرات و"التمييز العنصري" ست مرات، و"الإبادة الجماعية" مرتين، و"الاحتلال" خمس مرات، و"السلام" ست مرات، و"ممارسة أنواع خاصة من التمييز ضد المرأة" مرة واحدة، و"حقوق المرأة" مرة واحدة. فجلي هنا أن المرأة ليست إلا ذريعة للحديث عن مسائل عامة. فعلى أية حال، يُعد قرار الأمم المتحدة رقم ٣٢/١٤٢ الذي تم اعتماده بصعوبة في السادس عشر من ديسمبر في عام ١٩٧٧ بمثابة الحدث الذي دفع بعض البلاد إلى إضفاء الطابع الرسمي على يوم ٨ مارس، على حد قولها. أما بالنسبة إلى البلاد موضوع الدراسة فتختلف مواقفها إزاء الاحتفال بيوم المرأة العالمي. فالنسبة إلى المملكة المتحدة وهولندا وكندا لايأخذ المرأة العالمي طابعًا رسميًا فضلا عن ضعف تأثيره في المجتمع ووسائل الإعلام. ويحظى هذا اليوم بشعبية كبيرة في أسبانيا على الرغم من عدم وجود اعتراف رسمي به (يُعترف به رسميًا في بعض المحافظات المستقلة) و إيطاليا حيث درج الناس على الاحتفال به منذ الحرب العالمية الأولى. وفى فرنسا غدا رسميًا مع تولى اليسار دفة الحكم مع فرنسوا ميتران، وفى الولايات المتحدة بعد المبادرة التي قام بها جيمي كارتر تم التصويت في الكونجرس وإعلان يوم ٨ مارس يومًا رسميًا.

وتستطرد الكاتبة فتقول: إن الاحتفال بيوم المرأة في ٨ مارس يتزامن مع الاحتفال بأحداث أخرى جرت في اليوم نفسه. ففي كندا يتم إحياء ذكرى مقتل طالبات المدرسة العليا للهندسة (كلية الهندسة) Ecole Polytechnique – باعتبارهن سيدات – في عام ١٩٨٩ على مستوى البلاد كلها. أما في بولونيا فقد أدى ارتباط يوم ٨ مارس بالشيوعية إلى عدم اهتمام الناس به حتى غدوا يفضلون الاحتفال بعيد الحب في يوم ١٤ فبراير-La Saint Valentin. وفي رومانيا يُعد ٨ مارس امتدادًا للاحتفال بعيد الربيع الذي يبدأ في أول مارس. ففي بولونيا ورومانيا يأخذ الاحتفال طابعًا تجاريًا إذ تظهر الصور التقليدية للمرأة المرتبطة بالحب والخصوبة؛ فهي بعيدة كل البعد عن المطالب السياسية التي من المفترض أن يتميز بها الاحتفال بيوم المرأة العالمي، على حد قولها.

اختيار البلاد ووسائل الإعلام

تنحصر الدراسة على دول أوروبا الغربية: المملكة المتحدة وهولندا وسويسرا –الجزء الفرنسي– وفرنسا، وإيطاليا، وأسبانيا، وأوروبا الشرقية وأمريكا الشمالية، ودول أوروبا الشرقية: رومانيا، وبولونيا، ودول أمريكا الشمالية: كندا (كيبيك Québec، والجزء الإنجليزي) والولايات المتحدة الأمريكية. وتنصب الدراسة على الصور الفوتوغرافية، والصور

الخاطفة ليوم ٨ مارس، فهي تعطى فكرة عن مدى شعبية هذا اليوم وشرعيته في المناطق الثقافية المختلفة: ففي أوروبا الشمالية حيث يطغى التأثير الأنجلو ساكسوني، ترتفع نسبة عمل المرأة وتمثيلها السياسي وتنتشر نماذج الاستقلال والتحرر لاسيما نموذج المرأة الإنجليزية المناضلة(٦) Les suffragettes. وترى الباحثة أوجه تقارب بين أوروبا الشمالية وأمريكا الشمالية حيث يظهر الضغط الذي تمارسه الحركات النسائية. أما في أوروبا الجنوبية حيث يطغى نظام تحكم الرجل في المرأة وإحكام سيطرته عليها، فترتفع نسبة العنف المارس ضد المرأة وتقل نسبة التمثيل السياسي لها فضلا عن تأثير النموذج الشيوعي في يوم المرأة العالمي.

وتضيف الباحثة أن بعض الدراسات عرضت للصحافة المكتوبة (سويسرا وكندا) والأغلبية تناولت الصحافة والتليفزيون، تلك الوسائل التقليدية التي لازالت حتى يومنا هذا تؤثر في عدد كبير من المتفرجين والقراء. بالإضافة إلى ذلك، عرضت الدراسة في الجزء الخاص بالولايات المتحدة لجريدة معلومات تُبث على شبكة الإنترنت.

الإطار النظري والمنهجي

وتوضح الباحثة أن العمل على موضوع كهذا يستلزم وجود نظرية "التمثيل" أي تمثيل المرأة في الإعلام. فالتمثيل مفهوم متعدد التخصصات والباحثة تنتهج وجهة النظر الخاصة بتحليل الخطاب. فالخطاب الاجتماعي يعكس المعرفة بالعالم والمعرفة بالنظم المكونة للقيم التي يستند إليها الناس في الحكم على هذه الحقيقة. كما أن هذا الخطاب الاجتماعي يتضمن المعنى الواضح المشروح، والمعنى الضمني. وتؤكد الباحثة أن دراستها تقوم على تحليل هاتين النقطتين. فهي ستتطرق للحديث عن ما هو جلي وواضح – كما هو الحال بالنسبة إلى تحليل المحتوى الكمي – وما هو ضمني، وخفي، وما بين السطور. كما أن اهتمامها انصب على كل أشكال التمثيل الثابتة كالنمطية، والترميز..إلخ.

وانطلاقا من المبدأ القائل بأن وسائل الإعلام تسهم في بناء الحقيقة، فقد حرصت الباحثة على وصف هذا التمثيل وتحليله دون ادّعاء القيام بكشف النقاب عن الحقيقة الخفية، بل باللجوء إلى ما توصلت إليه الاختصاصات الأخرى – كعلم الاجتماع، والتاريخ، والعلوم السياسية – لعقد مقارنة مع البيانات الواردة فيها والتحليلات التي قامت بها. فخلاصة القول إن منهجية الباحثة تعتمد على مبادئ التحليل الخطابي وأدواته، مستشهدة في هذا الصدد بـ مينجونو Maingueneau (1998) وفوداك Wodak (2002) .

النتائج الرئيسية

تخلص الباحثة في نهاية دراستها إلى نتائج عدة تشرحها تفصيلا. فترى أن العديد من الجهات دعت للاحتفال بيوم المرأة العالمي ونظمت فعاليات الاحتفال – كالحركات النسائية والنقابات – بل شهد الاحتفال شخصيات سياسية مرموقة معنية بأمور المرأة. لكن الاهتمام الذي توليه وسائل الإعلام لهذه الاحتفالات يختلف من بلد لآخر، ومن وسيلة إعلام لأخرى. ففي الولايات المتحدة، وكندا، والمملكة المتحدة، وهولندا بدا الاهتمام ضعيفا جدًا إذ تصدرت الصحف عناوين لا تنم عن الاحتفاء بيوم ٨ مارس العالمي فعلى سبيل المثال: جاء في الصحافة الإنجليزية: "تحفظات في المملكة المتحدة"، وفي هولندا: "بين اللامبالاة والتقليد" وفي الولايات المتحدة الأمريكية: "ذكرى خفية". بينما كان اهتمام الصحافة متوسطا في فرنسا،

وبولونيا، وسويسرا. وبدا الاهتمام كبيرًا في إيطاليا، وأسبانيا، ورومانيا. وتستنتج الباحثة أن الدعاية ليوم ٨ مارس يرتبط بوضع المرأة. ففي البلاد التي تتمتع فيها المرأة بحقوقها يبدو أنه ليس هناك داع لوجود احتفال كهذا. أما بالنسبة إلى أسبانيا فالاحتفال الكبير بهذا اليوم، واهتمام وسائل الإعلام به مرده الظروف السياسية الخاصة؛ لأن رئيس الوزراء زاباتيرو Zapatero تبنى قضية المرأة، وجعل من المساواة مبدأ لتكوين حكومته، ويدلل على ذلك وجود الرجال والنساء في الحكومة الأسبانية بشكل متساو.

ثم تنتقل الباحثة إلى نتيجة أخرى خاصة بوسائل الإعلام لا سيما التليفزيون والصحافة. فوسائل الإعلام العامة تختلف في تناولها لهذا اليوم عن وسائل الإعلام الخاصة. فقنوات التلفزيون العامة تدرج الاحتفال بيوم ٨ مارس في برامجها كما في فرنسا، وأسبانيا، وإيطاليا، وبولونيا. غير أن مشاهدي هذه البرامج لا يشكلوا عددًا كبيرًا. أما القنوات الخاصة فتقتصر برامجها على ربط المرأة بالاستهلاك، وبصورتها التقليدية (أم، أنثى مغرية) على عكس ما يرمى إليه الاحتفال بهذا اليوم. وترجع الباحثة ذلك إلى خشية إعراض المشاهدين عن البرامج الجادة التي تناقش وضع المرأة ودورها في المجتمع.

أما فيما يتعلق بالصحافة فالأمر يبدو مثيرًا للدهشة. ففي كندا، وفرنسا، وبريطانيا احتل موضوع ٨ مارس مساحة كبيرة في الصحف المحافِظة أو الشعبية – كالصحافة اليومية الإقليمية – أما الصحف اليسارية فلم تتطرق للحديث عن هذا اليوم. كما ترى بعض الصحف التقدمية أنه لا جدوى من الحديث عن يوم المرأة العالمي؛ فهو لن يضيف الجديد إلى قضية المرأة.

وتلحظ الباحثة شيوع بعض الموضوعات التي تتناولها وسائل إعلام البلاد المذكورة: صعوبة التوفيق بين الحياة الزوجية والحياة المهنية، ورعاية الأطفال وتربيتهم، وعدم تمثيل المرأة في الحياة السياسية بالشكل الكافي، والعنف الممارس ضد المرأة، بالإضافة إلى موضوع المرأة المسلمة في المجتمعات الغربية ومشكلات الهجرة. فهي قضية تشغل الرأي العام الغربي الذي يوجه الأنظار إلى خارج النطاق المحلي ليسلط الضوء على بلاد أخرى يتم فيها قهر المرأة. وتضيف أن الصحافة والتلفزيون يلجأن إلى رسم صورة كاريكاتورية للمرأة تعكس خوف الرجال من ديكتاتورية النساء حتى إن حركات الدفاع عن حقوق الرجال في كيبيك Québec تشهد تطورا ملحوظا! وتقول: إن الخوف من وصول النساء إلى سدة الحكم سواء كان يعبر عن خوف حقيقي أو خوف مفتعل، فهو موجود منذ القدم، وتذكر على سبيل المثال: مسرحيات أرسطوفانيس: لـ يسيستراتا Lysistrata، والضفادع Les Grenouilles، وبلوتوسPloutos ، وجمعية النساء L'Assemblée des femmes .

وتكرر الباحثة أن هدف يوم ٨ مارس هو النهوض بالمرأة وإعطاؤها حقوقها غير أن ما يحدث في العالم يحيد بيوم المرأة عن مغزاه الحقيقي. فيتخذ الاحتفال بيوم المرأة في إيطاليا ورومانيا طابعًا تجاريًا كما هو الحال بالنسبة إلى عيد الأم وعيد الحب إذ تقدم الهدايا للنساء. فلا غرابة أن يطالب البعض بإلغاء الاحتفال بهذا اليوم، على حد قولها. فمنذ سنوات عدة والمجتمع الدولي تعتريه الدهشة إزاء وضع المرأة في الإعلام؛ فهو يدرك أن الإعلام يضطلع بدور مهم إلى نشر فكر الاحتفال بيوم المرأة بغية تحقيق المساواة بين الجنسين. وتشير إلى

توصيات مؤتمر جنيف الذي عقد في عام ٢٠٠٣. ومؤتمر تونس في عام ٢٠٠٥ التي نادت بضرورة السماح للمرأة بالمشاركة في اتخاذ القرارات في مجال الإعلام، والنهوض بصورة المرأة لتكون صورة متوازنة بعيدة كل البعد عن الصورة النمطية. فالأبحاث كلها تشير إلى تلك الصورة النمطية للمرأة السائدة في الإعلام: فمن الناحية الشكلية تظهر المرأة طويلة، وممشوقة القوام، ذات بشرة فاتحة اللون، وكبيرة النهدين (نموذج الدمية باربي Barbie). كما تظهر على شكل الزوجة الصالحة، والأم الرءوم، وربة البيت التي تحقق التوازن بين حياتها المهنية والزوجية. مما يحط من قدر وقيمة أي امرأة مختلفة عن هذه الصورة النمطية — ككبيرات السن، والمعوقات، وذوات البشرة غير البيضاء – بالإضافة إلى أن هذه الصورة النمطية تخدم السوق الذي يستغلها لبيع الملابس، وأدوات التجميل، وأدوية الريجيم بكافة أشكالها؛ ولذلك تظهر ردود أفعال أصولية المنشأ مناهضة لهذه الصورة فتسعى لطمس جسد المرأة، وإخفاءه، وقمعه حتى في البلاد الغربية.

وفي ختام دراستها، ترى الباحثة أن يوم المرأة العالمي لا يعبر إلا عن اللامساواة بين الجنسين حتى إنها تتمنى زواله.— كما يدل اختفاء الأعراض المرضية على عودة الصحة من جديد – وفى انتظار حلول هذه اللحظة، يظل ٨ مارس بمثابة الفرصة الوحيدة لإنذار المجتمع من الخلل الكبير الذي يتهدده، وما على وسائل الإعلام سوى اقتناص الفرصة وتأدية دورها على الساحة العامة المعاصرة.

الهوامش:

(١) منطقة إيطالية تقع في جبال الألب على الحدود مع سويسرا وفرنسا.

(٢) (١٨٩٦–١٩٩٦) فرينيه صاحب منهج تربوي قوامه تشجيع الأطفال على التعبير الحر من خلال العمل الجماعي، ومن كتاباته: التعليم المهني في عام ١٩٤٧ L'Education du travail

(٣) كلمة مستحدثة في اللغة الفرنسية pronétariat تشير إلى طبقة جديدة من مستخدمي الشبكات الرقمية التي تقوم بإنتاج المحتويات الرقمية ونشرها وبيعها باستخدام مبادئ "الاقتصاد الجديد" أي العمل على زيادة عدد زائري المواقع، والسماح لهم بالحصول على خدمات شخصية مجانا أو نظير مبلغ زهيد من المال، و هم المحترفون الهواة من أمثال المواطنين من مستخدمي الإنترنت وأصحاب المدونات. والكلمة مستوحاة من كلمة بروليتاريا.

(٤) سيتم نشر الكتاب كاملا على الموقع المذكور بدءًا من ٢٧ يوليو ٢٠٠٧.

(٥) والموقع الإلكتروني الخاص بالكتابة الجماعية في هذا الصدد Boudroux يحيلنا الباحثان إلى دراسة بودرو http://cndp.fr/dossiersie/45/acrobat/06206311.pdf

(٦) حركة نسائية ظهرت في إنجلترا في عام ١٨٦٥ وطالبت بحق المرأة في التصويت.

دوريات عربية

ماجد مصطفى

يتواصل عطاء الكتاب والمفكرين والباحثين العرب حول قضايا الأدب والفكر والنقد والثقافة، وتحتشد المجلات والدوريات العربية، سواء المتخصصة منها أو تلك الموجهة للقارئ العام، وسواء الورقية منها أو الإلكترونية، لتلتقي على صفحاتها الرؤى والأفكار، في محاولات دائبة ومستمرة لطرح المزيد من الأسئلة والبحث عن الممكن وغير الممكن من الإجابات حول كافة القضايا الفكرية التي تشغل العقل العربي ويفرزها واقع المجتمعات العربية الممتد باتساع آفاق المعرفة بوسائلها المتعددة في هذه اللحظة الراهنة من تاريخ العالم.

ففي العدد السابع والعشرين من مجلة "ألف" (٢٠٠٧) يدور محور العدد حول الطفولة بين الإبداع والتلقي، احتفالا بمئوية تأسيس "بيوت الأطفال"، وهي مؤسسة تعليمية طليعية تقدم بديلا لتربية الأطفال التقليدية وتشجعهم على الاستقلال. وقد ترجمت المجلة في عددها هذا، ولأول مرة بالعربية، ماريا مونتيسوري (١٨٧٠ – ١٩٥٢) التي ابتدعت هذا الأسلوب التعليمي المنتشر في أنحاء العالم. كما قامت "ألف" بتغطية عالم الناشئين عبر مقابلات ومقالات مصوّرة وشهادات ودراسات في علم النفس والفلسفة والقانون والموسيقى والأدب والتليفزيون؛ فمن جماليات الأراجوز إلى إعادة إنتاج شكسبير للناشئين، ومن مسرحيات لأطفال المخيم إلى تجنيد الأطفال في الميليشيات، ومن توصيف لطفولة الأديبة فرجينيا وولف إلى ذكريات الشاعر محمد عفيفي مطر عن طفولته. ويعالج هذا العدد من "ألف" أيضا تيمة البطولة والقيم الأخلاقية في أدب الأطفال، كما يعالج استلهام أدب الطفل في مجال الموسيقى وصناعة الكتاب الموجّه للطفل.

فيكتب عبد الفتاح أبو سرور عن المقاومة الجميلة: مسرح أطفال المخيم، ويكتب ناصف عزمي عن مسرح العرائس بين الرؤية الطفولية والرؤية النقدية، ويكتب الشاعر سيد حجاب شهادة شخصية عن الطفولة والكتابة للطفل، وتكتب نادية الخولي عن تطور مفهوم البطولة في قصص الأطفال المصرية، ويكتب سعيد الوكيل عن التداخل النصي في القصص

الموجه إلى الأطفال: المسيري والشاروني نموذجين. وتكتب ياسمين مطاوع عن أجندة محمد عفيفي مطر في قصصه للأطفال، وتكتب ستيفاني س. جيرهارت عن مشكلة اقتباس أعمال شكسبير للأطفال، وتكتب ميا كارتر عن فرجينيا وولف والموروث والوعي التاريخي، وتترجم فريال غزول الفصول الأولى من السيرة الذاتية للشاعر محمد عفيفي مطر التي كتبها سنة ١٩٩٧ بعنوان "أوائل زيارات الدهشة: هوامش التكوين" والتي تدور حول ذكرياته عن طفولته وقريته في الدلتا، وتتخذ فيها أمه موقعاً متميزاً بحميميتها وتفانيها وبسالتها. ويكتب ماثيو ووليري محاولا الإجابة عن سؤال: هل الأطفال أدنى أخلاقيا من الراشدين؟ وفي مقابلة مع الرسام محيي الدين اللباد بعنوان "طفولة الذاكرة البصرية" يقدِّم اللباد تصوُّره العام لعمله في الرسم وتصميم أغلفة الكتب، وبشكل خاص إسهامه في مجال الرسوم الكاريكاتورية وصنع الكتب للأطفال والكبار، ويتذكَّر أيضا ما أثر عليه وهو صغير من قراءة ورسوم، ويختزل موقفه من طفولة الذاكرة بقوله: "تجاربي – في تلك الأيام – تثبت لي أن ما يؤثر في وجداننا بحسم ويوجهنا إلى مصائرنا الثقافية ليست هي الأعمال الفنية "الكبرى" وحدها، بل مجمل الأعمال البصرية اليومية التي تدب على الأرض وتمشي في الأسواق".

وتكتب منيرة سليمان دراسة مهمة عن "الطفل العربي بين الشرق والغرب: قراءة في آل شمشون وعالم سمسم وبكار"، وترى الباحثة أن هذه النماذج الثلاثة تمثل ثلاثة مفاهيم مختلفة؛ فأولها (آل شمشون) يمثل الهيمنة الثقافية، ويمثل الثاني (عالم سمسم) نموذجا لعملية التثاقف بوصفه عملا منقولا عن نسخة أجنبية، ويمثل الثالث (بكار) نموذجا للإبداع العربي الخالص. ولعل طريقة تناول الباحثة لتلك النماذج تعكس إلى حد ما بداية أدب الطفل في الوطن العربي وتطوره، كما تبين استمرار وجود الهيمنة الثقافية الأجنبية فيما يقدَّم للطفل العربي اليوم، والمحاولات المختلفة للتصدي لتلك الهيمنة. فالبداية كانت ترجمات لأدب الطفل العالمي، التي استمرت فترة طويلة من الزمن، ثم أعقبتها بعد ذلك محاولات تعريب وتمصير مثل التي قام بها كامل كيلاني، واستمرت هذه المرحلة أيضا فترة من الزمن حتى بدأت تظهر كتابات خصيصا للأطفال، وربما كان في مقدمتها مجلة سندباد (١٩٥٢) التي حاولت إحياء التراث العربي وتقديمه في صورة قصص للأطفال. وقد ظل هذا التسلسل يتكرر، وما زال. لكننا – وكما ترى الباحثة – نعاني اليوم من انتكاسة واضحة فيما يقدَّم للطفل العربي، وأي محاولة تصدٍّ لهذه الأعمال المستوردة من الغرب، وإن كانت ناجحة، مثل مسلسل بكار، تظل محاولة فردية لا يمكنها التصدي الكامل لهذه الهيمنة. وفي غياب الاهتمام بأدب الطفل العربي يصبح مستقبل المجتمعات العربية لعبة في يد المجتمعات القوية التي تخطط لسلبه وسرقة عقل أطفاله.

وفي العدد ٤٩ من مجلة **"البحرين الثقافية"** (يوليو ٢٠٠٧) ملف عن ذاكرة المكان، فيكتب بدر عبد الملك: ترانيم من طفولة المكان، ويكتب جعفر حسن: المنامة على بوابة الذاكرة ويتساءل حسن مدن: كيف نرى الوطن بعد غياب؟.. وفي الأدب والنقد يكتب فهد حسين عن تحولات الشخصية الروائية في رواية الأقلف للروائي عبد الله خليفة، ويكتب محمد جودات عن لغة القلب وتناصية الإيقاع في الحداثة الشعرية عند حصة البوعينين قراءة في قصيدة "للعشق أمكنة"، ويكتب فيصل صالح القصيري عن أنماط الاستعارة في شعر سيف الرحبي. ويترجم محمد الفحايم حوارًا مع راينوستاش مؤلف أحدث سيرة عن كافكا أجراه معه الكاتب الفرنسي ليونيل ريشار، ويقول راينرستاش: "بوصفي كاتب سيرة ليس هدفي

تأويل أعمال كافكا. إنني أسعى. فقط. وانطلاقا من ذاتيته إلى استنباط ما يمكن أن يستشف من مقاصده". ويكتب الروائي جمال الغيطاني تحت عنوان الشرق والغرب يجمعني: "كان طموحي – وما أزال – أن أحقق خصوصيتي... ما بين بدايتي الكتابة عام تسعة وخمسين. وما بين تحقيقي الخطوة الأولى لإيجاد خصوصية ما أكتب عام سبعة وستين عندما نشرت قصتي القصيرة "هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة" ثمان سنوات. ثمان سنوات من التجريب والاستيعاب. لقد اكتشفت أساليب سردية، وأشكالا مهجورة في الأدب العربي القديم، في أشكال الكتابة المختلفة. الوثائق. الحوليات. اليوميات. التقارير. أوصاف البناء. طرائق القص الشفاهي في ريف مصر الجنوبي الذي وُلِدْتُ فيه. حاولتُ استيعاب تلك الأساليب والمزاوجة بينها وبين أشكال القص الحديثة في الأدب الغربي، وكذلك أساليب التعبير الخاصة في الآداب الأخرى".

ويأتي العدد الجديد (رقم ٢٠/١٩) من مجلة "ثقافات" التي تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، برئاسة تحرير إبراهيم عبد الله غلوم، خلفا لعلوي الهاشمي الذي يكتب ما قبل الافتتاحية تحت عنوان "زهرة الإبداع الأكاديمي": "كان مجرد التفكير في إصدار "ثقافات" قبل عشر سنوات من الآن، يومَ كنتُ عميدا لكلية الآداب، مغامرةً واضحة". لكن من الواضح أن هذه المغامرة أسفرت عن تجربة ناجحة في الجمع بين الأكاديمي والثقافي.

ويكتب محمد برادة في الافتتاحية عن المرآة المطفأة: "بعد معاشرة للحقل الأدبي العربي ما ينيف على أربعين سنة، بدأت أستشعر خلال العقدين الأخيرين، فداحة غياب تلك المرآة الكاشفة التي تجعل إدراكنا للظاهرة الأدبية العربية إدراكا ملموسا، وتقرّبنا من مواجهة الأسئلة الصعبة التي تحفّ وجود الأدب في مطلع القرن الواحد والعشرين، خاصة بعد ما تفتّقت عنه السنون الأخيرة من ابتكار وسائط تعبيرية تهدّد الإبداع الكتابي المألوف: عنيت مرآة قياس التلقي في جوانبه الملموسة، المتصلة بإنتاج الكتاب ونشره وتوزيعه، ومعرفة فئات القارئين ودوافع التجاوب مع نصوص إبداعية دون أخرى.. لا شك في أن هذا جانب يتصل بسوسيولوجيا الأدب والقراءة، إلاّ أنه يُتَمِّم أبحاث التلقي ويسندها لأنه لا يقصرها على التصورات النظرية والجمالية التي طرحها منظرو التلقي (خاصة ياوس Jauss، وإيزر Iser)، وإنما يقدم لنا معلومات مضبوطة عن "حياة" النص من خلال مسيرته الفعلية نحو القارئ الملموس، وليس فقط القارئ المحتمل، ويحتمل قياسَ تأثير الكتاب في فئات معيّنة من القراء المعاصرين للكاتب أو من أجيال لاحقة، خاصة عندما يتعلق الأمر بمبدعين مميزين. نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: أحمد فارس الشدياق، أحمد شوقي، جبران خليل جبران، طه حسين، يحيى حقي، بدر شاكر السياب، نجيب محفوظ.. حسب علمي، لا يتوفر هذا الجانب السوسيولوجي للأدب على شُعَب تدرسه في جامعاتنا ومعاهدنا التي تكتفي بتدريس النصوص وكأنها إنتاج "روحي" لا يخضع لسلسلة من العمليات "المادية" التي تحدد شكل وجوده ومدى تأثيره وحجم رواجه... بطبيعة الحال هناك أيضا مسئولية وزارات الثقافة ودور النشر في إنجاز هذه الشفافية التي تكشف واقع القراءة والقرّاء عبر إحصائيات دقيقة، واستبارات للرأي العام العربي القارئ".

ويتابع محمد برادة الحديث عن "تقصير كليات الآداب في تدارك هذا النقص من خلال إنجاز تحقيقات ميدانية وتحليلات نقدية، سوسيولوجية، تلقي الضوء على بعض الظاهرات التي تظل غامضة أو خاضعة لتفسيرات عشوائية. ويمكن أن نتبيّن مدى احتياجنا

إلى مثل هذه المساهمة الجامعية، من خلال استحضار ردود الفعل التي أثارها نجاح روايتَيْ "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي و"عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني، فالرواية الأولى طبعت عدة طبعات وباعت أكثر من مائة وخمسين ألف نسخة، والثانية لقيت رواجا واسعا وباعت، في ترجمتها الفرنسية، ما يقرب من عشرة آلاف نسخة، لحدّ الآن!". ويطرح برادة السؤال: "كيف نفسر هذا "النجاح" الذي تحققه روايتان لا تنتميان إلى الكتابة الحداثية التي تحرص على تشكيل متعدد الخيوط يلتقط تعقيدات "الواقع" وتجلياته المتشابكة؟".

ويضم هذا العدد من "ثقافات" ملفا عن الشاعر السوري الراحل محمد الماغوط، يشارك فيه كل من: كمال أبو ديب، وخالدة سعيد، وعبد العزيز المقالح، وعبد القادر فيدوح، وشوقي بزيع، وعبده وازن. فتكتب خالدة سعيد تحت عنوان "العصفور الأحدب: فاوست يقتل الشعر": "العصفور الأحدب نص مبتكر يحتفظ بجدته، بتوتره وعمقه وجذريته رغم مرور السنين، فهو لا يزال طليعيا على مستوى الموقف وبناء المشهد. وهو يعطي لفن المسرحية الحريات التي طالب بها الشعر ولم تكن آنذاك مطروحة في المسرح العربي؛ حريات ليس على مستوى اللغة وحسب، بل على مستوى اللوحة الحية المفتوحة لكل الاختراقات، ولتعدد المرايا الرمزية. بل جعل المسرحية محلاً للهذيان، والهذيان صورة للعالم. من هنا كانت لنص هذه المسرحية علاقة مميزة مع الشعر ككلة ورؤية للعالم على مستوى يتجاوز نطاق القصيدة ويخرج من الفهم النصي للشعر ومن فهم الجمالية الشعرية، على الأقل في المرحلة التي كتبت فيها المسرحية ونُشرت". وترى الناقدة أن مسرحية "العصفور الأحدب" مبنية بالتعارضات والانكسارات المشهدية والصوتية ومن ثم الدلالية. فهي لعبة هذيانية شعرية في موقفها حيث الأصوات والأخيلة تدور فوق هيكل أساسي راسخ بل قدري وتخترقه من كل الجهات كما يخترق الشعر العالم ولا يغيّره. العاصفة الشعرية تهب على هذا الهيكل وتتبدد دون أن تتمكن من إنقاذ طفلين من حكم الإعدام. فالشعر هنا يُمتحَن في معناه ودوره في "تغيير العالم" أو "تفسيره" كما قدمت ذلك طموحات شعراء اليوتوبيا الحداثيين العرب. هنا تتم مساءلة أحلام وأفكار وشعارات، لتنهار جميعها وسط خطاب السخر والمأسوي الذي يشترك فيه الجلادون والقضاة والحراس الهزليون وكذلك البؤساء والأطفال والعصافير وعناصر الطبيعة. مواجهة عبثية بين الشعر بينابيعه ورؤاه ولغاته، وبين ذلك الهيكل في واحدة من تمثلاته: السلطة الانقلابية وخطابها الخاوي بل المعكوس".

وتتابع خالدة سعيد تحليلها لمسرحية الماغوط، فترى أن: "قيمة هذه المسرحية ليست فقط في كونها أعنف رؤية في نقد السياسات الانقلابية العسكرية وسياسة الأحزاب إذ تتوحش في السلطة وتُغرق الواقع القاتم بشعارات لا تمس هذا الواقع. إنما تتمثل قيمتها، إضافة إلى ذلك، على مستوى الفن المسرحي وحركة انهيار الجمالية المسرحية والشعرية الموروثة. فهي خروج قاطع على جماليات الكتابة المسرحية والكتابة المسرحية الشعرية على السواء. والماغوط لا يراعي الحدود المادية للخشبة ولا مقتضيات الإخراج، وإن كان هذا لا يمنع المخرج الفنان من ابتكار الحلول مع المحافظة على الشعرية والخرق".

ويكتب جهاد عطا نعيسة عن "الآخر في مرآة الوعي الروائي العربي"، ويكتب أمير حمد عن "الزمان والمكان في روايتي موسم الهجرة إلى الشمال، والبحث عن الزمن المفقود لبروست". ويكتب شرف الدين ماجدولين قراءة في كتاب "آفاق نقد عربي معاصر لسعيد يقطين وفيصل دراج، ويرى في هذا الكتاب مظهراً لتشوف الفكر النقدي إلى استبدال صيغة

الخطاب التلقيني أحادي البعد، بصيغة الجدل المولد، والتطويري، أولا بمعناه القائم على المحاورة التي تتأسس على الاختلاف المرجعي وتنتهي إلى تركيب مفهومي، وثانيا بمحتواه الإشكالي الناهض على قراءة المسار النقدي من منطلق تاريخي/ معرفي. واجتماعي/ ثقافي، يصل الفرع النقدي بأصوله التكوينية في الذهنية العربية. ويشجّ سيرورة الخطاب بتحولات المجتمع والمعرفة والثقافة، ثم يرصد عوامل الخلل وأسباب الأزمة في مشروع "النقد العربي" بما هو نسق معرفي ومؤسسة ذهنية، وتشييد يسند بدعاماته بناء مشروع الحداثة العربية المفترضة. ويتابع الكاتب قراءته للكتاب الذي يتضمن قسمين أولهما المباحث وثانيهما التعقيبات، وقد بُنيت خطته على بحثين مستقلين الأول لسعيد يقطين والثاني لفيصل دراج، يفضيان إلى مناقشة بين الناقدين حول مجالات الرؤية والمفاهيم والاستنتاجات المحصلة لدى كل منهما. ففي البداية يقدم سعيد يقطين مقاربة تركيبية تتناول علاقة النقد بالنص الأدبي وعلاقاته بمرجعيته النظرية والمفهومية عبر مسيرة تحوله في التاريخ الحديث والمعاصر واقفا على الأسس والمقاصد العامة التي تتحكم في قراءة النقد العربي. أما مقاربة فيصل دراج فتقوم على ربط النقد العربي بالإشكال النظري الاجتماعي الذي تكوّن بما هو إشكال تحديث مجتمع، وحداثة ثقافة... وتبقى الحصيلة المشتركة بين الناقدين يقطين ودراج متمثلة في الإقرار بغياب مشروع نقدي واضح المعالم ومكتمل القيمة يمكن أن يحمل صفة "نقد عربي"، وهي النتيجة التي تؤسسها منطلقات استدلالية متقاربة في القراءتين معا.

ويشير الكاتب في النهاية إلى ميزة أساسية في هذه المحاورة تتمثل في القدرة على استنبات أسئلة أصيلة ومولدة، منفتحة على المستقبل، وتجاوزها للعديد من الانشغالات النظرية الزائفة حول ماضي النقد وآفاقه، من قبيل ثنائية الأصالة والمعاصرة، والهوية والتبعية، التي أسالت مدادا كثيرا دون أن تفضي إلى نتيجة تؤسس لنمط مختلف من التفكير.

وفي العدد الجديد من "مجلة الأدباء" (العدد الثالث، يوليو ٢٠٠٧) وهو كتاب غير دوري يصدر عن جمعية الأدباء في القاهرة، يكتب رئيس التحرير الناقد الدكتور محمد عبد المطلب في صدر هذا العدد كلمة بعنوان "المرتدّون الجدد"، يقول فيها: "في هذه الأيام يطل علينا بعض المرتدين الجدد، لكن ردتهم لم تكن عن الإسلام، وإنما كانت ردتهم عن رابطة (العروبة) التي رسخها الإسلام في هذه البقعة الجغرافية بكل ركائزها التاريخية والسياسية واللغوية والثقافية، وفي مواجهة هذه الحقيقة الراسخة، أطلت دعوة قديمة جديدة هي (الدعوة إلى القومية المصرية).... والمؤسف أن المرتدين الأوّل كانت لهم وجهة نظر تأويلية تعللوا بها، أما المرتدون الجدد فليس لهم حجة إلا قولهم: إنهم راجعوا أنفسهم، ورأوا أن ما كانوا عليه هو الباطل، وأن ما يدعون إليه من (المصرية) هو الحق، وكأن المصرية والعروبة نقيضان لا يجتمعان. ولعل الذي يداخلني الآن هو التساؤل: ماذا سيصنع هؤلاء بأسمائهم العربية؟ وبعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم العربية؟ وبلغتهم التي يتكلمون ويفكرون بها؟ وبثقافتهم التي يحيون بها؟ ألم يشغل هؤلاء الشرط التاريخي الذي جعل السيادة الحاضرة للتجمعات الكبرى، اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا؟ ألم يتعلم هؤلاء المرتدون من الدرس القديم وكيف انتهى الأمر بالمرتدين القدامى؟".

وفي هذا العدد من "مجلة الأدباء" مجموعة من الدراسات النقدية حول عدد من الأعمال الإبداعية في الشعر والمسرح والرواية، فيكتب حامد أبو أحمد عن "أولاد حارتنا" والتأليف على غير مثال سابق، وتكتب رشا ناصر العلي عن ثقافة العبث: قراءة المسكوت

عنه في رواية أمينة زيدان "هكذا يعبثون". ويكتب فايز عارف القرعان عن شعرية الألوان في شعر حيدر محمود. ويكتب عبد الله حسين اليار عن الأفق المغلق: قراءة في ديوان "ليل إلى متى" للشاعر لطفي أمان. ويكتب أحمد عبد الرازق أبو العلا عن أحوال المسرح في مصر الآن. كما تُجري المجلة حوارا شائقا مع المؤرخ الأدبي الكبير وديع فلسطين (١٩٢٣ –).

ويحظى شعر العامية بمزيد من الاهتمام في هذا العدد؛ فهناك ملف خاص عن شاعر العامية الكبير صلاح جاهين، يكتب فيه الدكتور محمد عبد المطلب عن "فصاحة العامية في رباعيات صلاح جاهين"، ويكتب جابر بسيوني عن "صلاح جاهين الشاعر المفكر". أما الشاعر نجيب سرور فيكتب يسري العزب دراسة عن مسرحه الشعري. ويكتب صلاح فضل مقالا طريفا عن الشاعر "سيد حجاب وشعر المعارضة"، يحلل فيه في رشاقة وذكاء بعض نصوص سيد حجاب التي تنطوي على نقد حاد لأوضاعنا السياسية والاجتماعية من خلال معارضتها لقصائد شهيرة في الشعر العربي؛ ويتوقف صلاح فضل عند نص بعينه عارض فيه سيد حجاب قصيدة شوقي المشهورة في مدح الرسول (سلوا قلبي)، ويقول الناقد: "هناك سؤال نقدي يتراءى لي في هذا السياق: هل يمكن أن نطلق على هذا النوع من الشعر، سواء كان عاميا أم فصيحا، أم مزيجا حريًّا منهما — كما هو شأن القصيدة التي نعرض لها — أن يكون من قبيل "أدب الإصلاح" المواكب لدعوات الإصلاح السياسي والاجتماعي والثقافي التي تدور حولها كتابات الكتاب والأدباء والمفكرين في الوقت الراهن؟ وهل يتعين على هذا اللون من الأدب أن يشف عن منظومة جديدة من القيم التي يدعو إليها، والتي تتمثل الآن بوضوح في الحرية والديمقراطية وتداول السلطة من جانب، والشفافية ومنع الفساد وتوجيه طاقات الشعوب العربية للإنتاج وبناء مجتمعات المعرفة واقتحام المستقبل بأدوات القوة فيه من جانب آخر. وهل يطيق الشعر بخطابه الرمزي والإشاري مثل هذه المنظومة دون أن يقع في الدعاية والمباشرة ويفقد شعريته؟".

ويدور العدد الجديد من مجلة "علامات في النقد" (مايو ٢٠٠٧)، والتي تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة، حول "النص وقضاياه"؛ فتكتب باسمة درمش عن "عتبات النص"، ويكتب منذر عياشي: "من الكلمة إلى العلامة: نحو دراسة نصوصية"، ويكتب أحمد المنادي عن "النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص". ويكتب محمود أحمد العشيري عن "الشعر بين سلطة المبدع وسلطة النص"، ويكتب جمعان عبد الكريم عن "مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية"، ويكتب محمود الضبع عن هيمنة غياب المرجع في النص الشعري. ويكتب نعمان بوقرة عن "نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية" فيتناول عددا من المحاور منها: نحو النص النشأة والتحول، وثنائية النص والخطاب في المنظومة الاصطلاحية، ونحو النص والتطورات المدرسية، والتحليل التداولي للنصوص عند ج. م. آدام، ونحو النص وأشكال الخطاب، والحاجة إلى نحو النص، والأهداف العلمية والإجرائية لنحو النص، ويقول: "يهدف نحو النص إلى صياغة القواعد المكنة من تحديد كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، وتزويد المتلقي بوصف شامل للأبنية، وهذا يحتم إعادة بناء شكلية للكفاية اللسانية لمستخدم لغة ما ليتمكن من إنتاج عدد لا نهائي من النصوص، وعلى نحو ممكن، كما يسعى نحو النص في المستوى التحليلي إلى الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة للنصوص من خلال البحث في علاقات الترابط والتناغم والكشف عن العلاقات الرابطة بين القارئ والنص والمنتج ضمن ثلاثية (نص/ سيباق/ تداول)، ذلك أنه يوجد إلى

جانب قيود صحة النصوص وسلامتها التركيبية قيد الشيوع الذي يتحكم بدوره في معيار مقبولية الجمل دلاليا.

وفي عدد (يوليو – سبتمبر ٢٠٠٧) من مجلة "عالم الفكر" ثماني دراسات في مجالات ثقافية وفكرية متنوعة، فيكتب الصادق رابح عن "مجتمع المعلومات: في البحث عن فاعلية معرفية للمفهوم"، ويكتب السعيد شنوقة: "في العلة وأصول اللغة والنحو"، ويكتب عيسى عودة برهومة عن "تمثلات اللغة في الخطاب السياسي"، ويكتب زياد الزعبي: "من الصفر إلى الشيفرة: الثاقفة وتحولات المصطلح النقدي"، ويكتب عبد الفتاح أحمد يوسف عن "استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص".

ويكتب سهيل الحبيب عن "معالم في خطاب النقد الثقافي العربي المعاصر خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين"، ويقول إنه بحث عن وحدة (وحدة الخطاب) داخل المتعدد (مدونة نصية متعددة المؤلفين والمؤلفات)، وهذا ما حتّم عليه أن يفكك هذا المتعدد ويعيد ترتيبه من جديد، بحيث تتجلى عناصر الوحدة الكامنة التي حجبها ظاهر التعدد. وقد اعتمد الباحث في دراسته على كتابات لكل من: عبد الله العروي، ومحمد أركون، ومحمد عابد الجابري، وأدونيس، وخليل أحمد خليل، وأيضا هشام شرابي وألبرت حوراني وطيب تيزيني وأنور عبد الملك. ويخلص الباحث في النهاية إلى نتيجة تُثبت أصالة مطلب التغيير الثقافي في الفكر العربي المعاصر، وارتباطه بالطموحات القومية في تصحيح مسارات الفعل الاجتماعي العربي حتى يصل إلى تحقيق فعلي لما يطمح إليه منذ قرنين من أهداف نهضوية وتحررية ووحدوية وتنموية تخرجه من حالة الانحطاط الحضاري التي يعيشها وتتجاوز مسافة التخلف التي تفصله عن القوى الأجنبية المتربصة به.

وأخيرا نقرأ في عدد أغسطس ٢٠٠٧ من مجلة "الرافد" ملفاً مهمًا عن "التفاعلية"، فيكتب ياس السعيدي عن التفاعلية: المصطلح والتوصيف والتأصيل، ويكتب علاء جبر محمد عن النص الشبكي، ويكتب الأزهر الصحراوي عن الأدب التفاعلي في ضوء التلقي، وتكتب نهى الصراف عن استقبال المتلقي للنص الإلكتروني. ويضم الغدد أيضا مجموعة من الدراسات النقدية والحوارات الأدبية والنصوص الإبداعية. فيكتب عمر عبد العزيز: "الثقافة المرئية إلى أين؟"، ويكتب عبد المرضي زكريا خالد عن "الحوار مع الآخر"، وتكتب نور الهدى عبد المنعم: ماذا على الأدب أن يقدمه لإنقاذ الهوية العربية؟، وتقرأ الناقدة اعتدال عثمان نصا جميلا كتبه الروائي الكبير الطيب صالح بعنوان: "يوم مبارك على شاطئ أم باب"، وهو نص قصير متعدد المستويات يبدو للوهلة الأولى نصا بسيطا يدور حول أسرة سعيدة مكونة من أب وأم وابنتهما، يقضون يوما ربيعيا هانئا على الشاطئ في منطقة ساحلية بدولة قطر اسمها "أم باب" ويمرون بمغامرات صغيرة خلال سباحتهم في البحر، يخشون معها أن يغرق أحدهم أثناء السباحة، لكن اليوم ينقضي ويعودون بسلام.

وبعد، فهذه قراءة سريعة لبعض ما جاء في الدوريات والمجلات العربية، تكشف في جانب منها عن حالة من القلق الخصب والمنتج للرؤى والأفكار حول المشاريع الثقافية، وفي جانب آخر عن رغبة في مساءلة الواقع بأبعاده المختلفة ومستوياته المتعددة.

ثلاث رسائل

ماهر شفيق فريد

- ١ -

"مقارنة مفهومى "الطموح" و"التوق" فى روايتى "المالى" و"المارد أو الجبار" لثيودور درايزر (١٨٧١-١٩٤٥)" [1]

ثيودور درايزر روائى أمريكى من مواليد ولاية إنديانا، اشتغل بالصحافة فى شيكاغو وسان لوى ونيويورك، ثم انتقل فى ١٩٣٩ إلى هوليود. وقد اشتهر أكثر ما اشتهر بروايته المسماة "فاجعة أمريكية" (١٩٢٥) ولكن له أيضا مسرحيات وقصائد وأعمالا صحفية وسيرة ذاتية وقصصا قصيرة وكتبا فى السياسة وأدب الرحلات ومقالات ورسائل.

وتتألف هذه الرسالة عن درايزر من :

الفصل الأول — مقدمة : سيرة درايزر وحياته الأدبية.

الفصل الثانى — المالىّ : التوق الإنسانى إلى السلطة والهيمنة.

الفصل الثالث — المارد : بدء دورة جديدة من مطامحه.

خاتمة

ببليوجرافيا

ويشرح الباحث ما يقصده بمفهومى "الطموح" ambition و "التوق" aspiration فيقول إن المفهوم الأول يعنى رغبة قوية فى جمع المال والثروة على حين يشير المفهوم الثانى إلى الرغبة الحيوانية فى الاستمتاع بجسد المرأة. وقد وضع درايزر ثلاثية تعرف باسم "ثلاثية الرغبة" (تتألف من "المالىّ" و"المارد" و"الرواقى") يحمل بطلها اسم فرانك كوبروود ويحظى بالشعبية والثروة والسلطة، خلافا لدرايزر ذاته الذى شب فى أحضان الفقر والمسغبة.

وقد استوحى درايزر شخصية بطله من شخصية حقيقية هى تشارلز يركس الذى كان

رجل أعمال وسياسيا أمريكيا ناجحا فى مطلع القرن العشرين. وترصد رواية "المالى" (١٩١٢) سنوات كوبروود الأولى فى فيلادلفيا وعلو نجمه فى عالم الأعمال التجارية والسياسة. أما "المارد" (١٩١٤) فتصف انتصارات كوبروود فى شيكاغو وعلاقاته الغرامية المتعددة. ولم تظهر "الرواقى" إلا فى عام ١٩٤٥ وهى تصور سنوات كوبروود فى لندن وموته، ولكنها أدنى مستوى بكثير من سابقتيها.

وتنتمى الثلاثية إلى المذهب الطبيعى أو الناتورالى الذى يؤكد دور الوراثة والبيئة واللحظة التاريخية فى تشكيل شخصية الإنسان، وتعكس مؤثرات الكتاب الذين كان درايزر مولعا بهم: هوثورن وكنجزلى ودكنز وبوب وشكسبير وبلزاك، فضلا عن قراءاته فى نظرية التطور والصراع على البقاء عند دارون وهربرت سبنسر. وقد أحلته هذه الثلاثية – إلى جانب رواياته الأخرى – مكانا رفيعا فى تاريخ الأدب الواقعى حتى لقد وصفه أحد النقاد بأنه "جبل إفرست فى القصة الأمريكية"، وإن تكن لغته مفتقرة إلى الصقل تعوزها الرهافة.

- ٢ -

"مركب الواقع – الخيال فى قصائد مختارة لولاس ستفنز ١٨٧٩–١٩٥٥"(٢)

موضوع هذه الرسالة هو الشاعر الأمريكى ولاس ستفنز الذى يعد – إلى جانب باوند وفروست ووليم كارلوس وليمز – من كبار شعراء اللغة الإنجليزية (أو فلنقل : اللغة الأمريكية) فى القرن العشرين.

وتتألف الرسالة من :

مقدمة

الفصل الأول – الخلفية (المشهد الأمريكى – سيرة ستفنز وحياته الأدبية)

الفصل الثانى – نظرية ستفنز فى مركب الواقع – الخيال.

الفصل الثالث – نظرية ستفنز الشعرية توضع موضع التطبيق

خاتمة

الأعمال المذكورة بالرسالة

وقد أوضحت المقدمة كيف كانت العلاقة بين الواقع والخيال هى الشاغل الأكبر لستفنز.

وتناول الفصل الأول تفاصيل المشهد الأمريكى الذى شب ستفنز فى كنفه، وتطوره الأدبى، واتخاذه الشعر ملجأ وملاذا خاصة وقد قضى فترات كبيرة من حياته وحيدا، وأهم المؤثرات فى شخصه وفنه ومنها : حداثية باوند وإليوت، ومذهب الصورة، والرمزية الفرنسية فى أواخر القرن التاسع عشر، وشعراء الحركة الرومانسية الإنجليزية (خاصة كولردج وكيتس).

ويعالج الفصل الثانى مركب الواقع – الخيال عند ستفنز ملقيا الضوء على مهمة الشاعر، وأهمية الشعر، ونظريته فى العلاقة بين الواقع والخيال. ويذكر ستفنز فى كتابه

النقدى المسمى "الملاك الضرورى" أن الخيال يفقد ما له من حيوية إذا هو فقد الاتصال بما هو واقعى.

ويصطنع الفصل الثالث منهجا تطبيقيا مبينا كيف سعى ستفنز إلى اقتداء الواقع الدميم من خلال الخيال. ويرفض الشاعر فكرة فردوس سماوى مستعيضا عنها بالواقع البشرى ومسرات الأرض. وعنده إن الشعر — الخيال الفائق كما يسميه — "يجب أن يكون مجردا" (بمعنى مثاليا) و"يجب أن يغير" و"يجب أن يمنح المتعة".

وتتضمن الخاتمة تقييما لإنجاز ستفنز وتلخيصا لأهم الأفكار الواردة بالرسالة. وتنتهى الرسالة ببليوجرافيا جيدة وإن أعوزها الرجوع إلى بعض مراجع مهمة مثل "ولاس ستفنز" لفرانك كيرمود (١٩٦٠) و"على أجنحة مبسوطة : قصائد ستفنز الأطول" لهيلين فندلر (١٩٦٩) و "ولاس ستفنز" تحرير إرفين إهرنبريس (١٩٧٢) وكلها مراجع لا غنى عنها لأى باحث فى الموضوع.

وحللت الرسالة عددا من قصائد ستفنز المفتاحية تحليلا جيدا. وأبرز هذه القصائد : الرجل ذو الجيتار الأزرق / عن الشعر الحديث / الممثل الكوميدى بوصفه حرف ك / حكاية أرضية / ملاحظات نحو خيال فائق / استطيقا الشر / الصخرة / ثلاث عشرة طريقة للنظر إلى شحرور/ رجل الجليد / حكاية الجرة .

واشتملت الرسالة على مقارنات كاشفة من قبيل المقارنة بين سوناته ٧٣ لشكسبير وقصيدة ستفنز "رجل الجليد"، وبين قصيدة وردزورث "الحاصدة المنعزلة " وقصيدة ستفنز "فكرة النظام فى كى وست".

ويحسب للباحثة، فى فحصها لشعر ستفنز، أنها أفادت من كتاباته النقدية خاصة كتابه المسمى "الملاك الضرورى" (١٩٥١) و"الأقوال المأثورة" ورسائله التى حررتها ابنته هولى ستفنز (١٩٦٦).

واختتمت الرسالة بإيراد تحية شعرية إلى ستفنز يزجيها إليه شاعر أمريكى آخر من معاصريه هو ثيودور رثكى.

- ٣ -

"العناصر التقنية للهجاء الساخر فى شعر أوستن كلارك ١٨٩٦-١٩٧٤" (٣)

أوستن كلارك شاعر أيرلندى من شعراء القرن العشرين يعد — إلى جانب توماس كنسلا وباتريك كافناه ولوى ماكنيس — أهم شعراء أيرلندا فى الجيل الذى أعقب وفاة و.ب. ييتس.

وهذه الرسالة — التى ربما كانت أول رسالة عنه بقلم باحث مصرى — تقع فى ١٦٥ صفحة وتتألف من :

مقدمة

الفصل الأول — أوستن كلارك : حياته وعصره — الهجاء الساخر : طبيعته ونموه.

الفصل الثانى — الهجاء الدينى الساخر

الفصل الثالث — الهجاء السياسى الساخر

الفصل الرابع — الهجاء الاجتماعى الساخر

خاتمة

ببليوجرافيا

فى المقدمة يوضح الباحث كيف أن كلارك تحرر من تأثير و.ب.ييتس الطاغى ونحت لنفسه مكانا متميزا فى لوحة الأدب الأنجلو — أيرلندى. لقد صوب سهام هجائه الساخر إلى الكاثوليكية المحافظة، والفساد السياسى، والظلم الاجتماعى، والسلطة المزدوجة للكنيسة والدولة فى أيرلندا القرن العشرين وهى التى قمعت مشاعر الناس وحدت من حريتهم فى التعبير وشوهت جمال عالمهم.

والفصل الأول يفحص تفاصيل من حياة كلارك وعصره مما كان له أثر فى عقله وفنه، كما يلقى الضوء على طبيعة الهجاء الساخر وتطوره عبر العصور.

ويناقش الفصل الثانى الوسائل التقنية التى استخدمها كلارك فى هجائه الدينى : فبدلا من أن تمد الكنيسة الكاثوليكية يد العون والمناصرة للناس حدت من آفاقهم العقلية والوجدانية وذلك بعقائدها الصارمة وتعاليمها الأخلاقية المتزمتة. ولما كان الشاعر قد شب فى إطار كاثوليكى متشدد فقد عدّ نفسه — منذ طفولته — "طيرا محبوسا فى قفص" يتوق إلى الانطلاق ويهيم بالحرية. لا عجب أن صحب جام غضبه — حين شب عن الطوق — على ضيق أفق رجال الدين وتصلب الكنيسة.

ويعالج الفصل الثالث البعد السياسى فى هجائه فيبين كيف سخر من الشخصيات السياسية فى بلده وما يشوبها من نفاق وجبن ومادية. إنه لا يؤمن بأيرلندا الجديدة التى سمت نفسها "الدولة الأيرلندية الحرة" حيث إنها لم تخن فقط أحلام الناس بالحرية والاستقلال وإنما ألقت أيضا أذنا صماء إلى حاجاتهم ومطامحهم الإنسانية. وفى مواجهة المشهد المعاصر العقيم يرتد الشاعر ببصره إلى تلك الأيام المجيدة : أيام انتفاضة عيد الفصح فى ١٩١٦ عندما ألهب الوطنيون — مثل بيرس وكونولى وماكدوناه — مشاعر بنى وطنهم ببطولتهم وتضحياتهم.

ويعالج الفصل الرابع هجاء كلارك الاجتماعى وذلك فى قصائد غدت جزءاً من الخريطة الاجتماعية لأيرلندا القرن العشرين . إن معاناة الفقراء وبكاء الأطفال والانتهاك الصريح لكرامة الإنسان تهز مشاعره. ورؤيته هنا رؤية قاتمة تكشف عن فوضى اجتماعية مردها لا مبالاة الكنيسة والدولة بمعاناة المواطنين.

وتلخص الخاتمة — على نحو محكم — ما انتهت إليه الفصول الأربعة السابقة من نتائج مع تقديم توصيات من شأنها المضى بدراسة كلارك إلى آفاق أبعد.

وقد بدأت حياة كلارك الشعرية حين نشر ديوانه الأول "انتقام فيون" فى ١٩١٧ وفيه يستوحى الموروث الأسطورى الأيرلندى على نحو لفت إليه أنظار النقاد وبمجئ عام ١٩٢٥ تحول باهتماماته إلى أيرلندا العصور الوسطى فى الفترة الممتدة من مقدم المسيحية إليها حتى العصور الوسطى. ويتجلى ذلك فى ديوانه المسمى "حج وقصائد أخرى" (١٩٢٩).

وكشف ظهور "مجموعة القصائد" فى ١٩٣٦ عن مقدرته التقنية وتجاربه على عروض الشعر الغالى (نسبة إلى بلاد الغال).

وقد ظهر له ديوان "الليل والصباح" (١٩٣٨) فى أعقاب عودته من إنجلترا وفيه يعالج الصراع بين الإيمان والعقل. ومرت فترة من الزمن قبل أن يصدر له فى ١٩٥٥ ديوان "أنوار قديمة" وفيه اكتمل تحوله عن رومانسية العصور الوسطى إلى فحص للواقع المحيط به. وتمتد هنا الوشائج بين كلارك وسلفه جوناثان سويفت — صاحب "اقتراح متواضع" — المعروف بغضبه الوحشى وهجائه الساخر المر.

ويلاحظ أن الكثير من أفضل قصائد كلارك قد كتبت بعد بلوغه سن الستين إن النقاد يعتبرون دواوينه المسماة "منيموزين رقدت فى الرغام" (١٩٦٦) "حج قديم الطراز وقصائد أخرى" (١٩٦٧) "الصدى فى كول وقصائد أخرى" (١٩٦٨) من الآيات الأدبية. والنزعة الكاثوليكية إلى التسلط هى الخيط المهيمن على هذه الدواوين. وحتى فى رواياته ومسرحياته نجد أن الشخصيات الرئيسية من أبطال وبطلات ضحايا لما تفرضه الكنيسة من قيود. وفى الفترة الممتدة من ١٩٦٨ حتى رحيله فى ١٩٧٤ ظل كلارك يكتب أعمالاً مرموقة مثل "موعظة عن سويفت وقصائد أخرى" (١٩٦٨) "أورفيد وقصائد أخرى" (١٩٧٠) "تايرزياس" (١٩٧١). وتوجت مسيرته الشعرية بصدور "مجموعة القصائد" فى ١٩٧٤ وقد حررها وقدم لها ليام ميللر.

لقد أضاف كلارك بعدا جديدا إلى الأدب الأنجلو-أيرلندى. ويكاد يكون ثمة إجماع بين النقاد على أنه قد أسهم فى إعادة صياغة الموروث الأدبى الأنجلو-أيرلندى ووسع من آفاق الشعر الأيرلندى المكتوب باللغة الإنجليزية، أو كما يقول عنه الشاعر جون مونتاجو : "لقد أعاننا على أن نتعلم كيف نكتب شعرا إنجليزيا بنبرة أيرلندية".

وتركز الرسالة على صنعة كلارك الشعرية والوسائل التقنية التى يستخدمها من أجل التعبير عن الحالات النفسية المتنوعة للمتكلم فى قصائده بما يعكس المعنى الذى ينتويه. ومن هذه الوسائل التى يستخدمها الهجاء الساخر : البطولى الساخر، والمحاكاة الساخرة، والتورية الساخرة، والقدح، والمبالغة، والتهكم، والجناس الاستهلالى، وتوافق السواكن وحروف اللين، ومحاكاة أصوات الطبيعة، والقوافى الداخلية، واللعب على الألفاظ، وتشخيص المجردات، وجريان المعنى من سطر إلى سطر شعرى، والتكرار اللفظى.

ويمتد الهجاء الساخر بجذوره إلى شاعرين رومانيين هما جوفنال (يوفيناليس) وهوراس (هوراتيوس). ويجمع كلارك، فى دواوينه المختلفة، بين خصائص هذين الشاعرين كما ألقى الباحث أضواء جانبية على أعمال هجائية ساخرة أخرى — من مختلف العصور — مثل

قصائد "اغتصاب خصلة الشعر" لبوب و"دون جوان" لبيرون و"المواطن المجهول" لأودن ورواية "١٩٨٤" لأورول.

وقد استخدم الباحث، فى مواضع، كتابات كلارك الأوتوبيوغرافية ودواوين شعره ورواياته ومسرحياته ومقابلات أدبية معه. وشفع رسالته ببيليوجرافيا جيدة.

وثمة تحليل جيد، فى ضوء علوم الألسنية والأسلوبيات، لقصائد "مارثا بليك فى الواحدة والخمسين" و"قانون العقوبات" و"البقرة الصغيرة الضائعة" و"لا تنسنى" و"منيموزين رقدت فى الرغام" وغيرها من قصائد كلارك.

ويعقد الباحث مقارنات مضيئة بين كلارك وباتريك كافناه (١٩٠٤-١٩٦٧) وييتس وجويس وإليوت. ويدرج كلارك — فى مرحلته الباكرة — فى سياق حركة الإحياء الأدبى الأيرلندى التى رادها ييتس وليدى جرجورى وسنج. ويوضح صلته بموروث بلاد الغال والعصبة الغالية التى أسسها دوجلاس هايد. ويبرز اهتمام كلارك بتصوير الصراع بين الرغبة الجنسية ومحرمات الكنيسة.

وعَرف الباحث الهجاء الساخر بأنه تمثيل الحماقات أو الرذائل البشرية على نحو يدعو إلى الهزؤ بها. وموضوعه هو الوضع البشرى ذاته. ويفرق بين الملهوى والهجائى الساخر : فالأول يتسامح مع نواحى قصور الإنسان بينما الثانى يدين موضوعه، فردا كان أو جماعة. وبينما تتخذ الملهاة من الضحك غاية لها فإن الهجاء الساخر يتخذ من الضحك سلاحا للإصلاح والتقويم.

وأوضحت الرسالة أثر جوناثان سويفت فى كلارك وهو ما يتجلى فى قصيدة كلارك المسماة "موعظة عن سويفت" (١٩٦٨).

وبنظرة مستقبلية محمودة تقترح الرسالة — فى الفقرة الأخيرة من خاتمتها — عددا من الموضوعات الجديدة بأن يتناولها باحثو المستقبل : العنصر الأوتوبيوغرافى فى شعر كلارك، طابعه الغالى، نزعته الإنسانية، رسالته إلى أبناء هذا العصر، المنظر الطبيعى الأيرلندى عنده، وتطوره من الرومانسية إلى الواقعية.

هوامش:

١) مقارنة مفهومى "الطموح" و"التوق" فى روايتى "المالَ" و"المارد أو الجبار" لـ ثيودور درايزر (١٨٧١-١٩٤٥)، رسالة ماجستير للباحث محمد مصطفى حسونة، كلية الآداب ، جامعة أسيوط ٢٠٠٧.

٢) مركب الواقع — الخيال فى قصائد مختارة لـ ولاس ستفنز (١٨٧٩-١٩٥٥)، رسالة ماجستير للباحثة داليا حسنى فريد، كلية الآداب، جامعة أسيوط ٢٠٠٧.

٣) العناصر التقنية للهجاء الساخر فى شعر أوستن كلارك (١٨٩٦-١٩٧٤)، رسالة دكتوراه للباحث عبد المحسن إبراهيم هاشم، كلية الآداب، جامعة أسيوط ٢٠٠٧.

لغة ابن خلدون في "المقدمة"

دراسة في البنية والدلالة

رباب حسن إبراهيم

تكمن أهمية هذا البحث[1] في أن أسلوب ابن خلدون في "المقدمة" لم تُفرد له دراسة بعينها وإنما جاء الحديث عنه ضمنا في دراسات سابقة تدور حول محوري الفكر الخلدوني والشخصية الخلدونية، ومن بين هذه الدراسات دراسة ساطع الحصري في مؤلفه "دراسات عن مقدمة ابن خلدون"، ومؤلف علي عبد الواحد وافي المنشور في سلسلة أعلام العرب.

كما اهتمت دراسات أخرى بإبراز الفكر اللغوي لدى ابن خلدون؛ حيث قامت على دراسة القضايا اللغوية اللسانية التي ورد ذكرها في "المقدمة"، منها دراسة ميشال زكريا: "الملكة اللسانية في مقدمة ابن خلدون"، ودراسة عبد السلام المسدي: "التفكير اللساني في الحضارة العربية"؛ حيث هدف ميشال زكريا إلى "تلمس القضايا اللغوية المتطورة في "المقدمة"، وحاول إضفاء نظرة علمية متجددة على الآراء اللغوية الواردة في المقدمة، وإظهارها من منطلق علمي حديث، بهدف ربط الفكر اللغوي العربي بالفكر الألسني العالمي متجنبا في دراسته الآراء اللغوية التي وردت في "مقدمة ابن خلدون". وهدف المسدي إلى بحث "النظرية اللغوية عند العرب لا من حيث هي تقنيات نحوية وصرفية وبلاغية ومعجمية، وإنما من حيث هي تنظير للظاهرة اللسانية عموما. ارتكز على نسيجه تفكير العرب في لغتهم أولا وبالذات، ثم في الكلام باعتباره نظاما إبلاغيا مميزا للإنسان بوجه عام".

وقد قامت دراسة دلالية على "مقدمة ابن خلدون" لنيل درجة الماجستير من كلية دار العلوم بجامعة القاهرة للباحث زياد يوسف أبو يوسف سنة ١٩٩١، وكان عنوانها "ألفاظ الحياة الاجتماعية في مقدمةابن خلدون- دراسة دلالية"؛ هدف بها صاحبها دارسة ألفاظ الحياة الاجتماعية في مقدمة ابن خلدون — دراسة دلالية- من حيث ما يربط بين الألفاظ من علاقات دلالية كالترادف والتضاد والمشترك اللفظي والعموم والخصوص، وتحليل ذلك، فضلا عن رصد ظاهرة السياقية بين الألفاظ من خلال أنماطها المختلفة، كما اعتبر الباحث دراسته "جهدا متواضعا في إطار الجهود الرامية إلى إنشاء معجم لغوي تاريخي للغة العربية".

أما بحثي هذا فيهدف إلى دراسة لغة ابن خلدون في "المقدمة" وتحليلها صرفيا، وتركيبيا، ودلاليا، لكونها لغة ثرة جديرة بالبحث والدرس المستفيض، ولعل ذلك ينصف الأسلوب الخلدوني مما اتهم به. وقد جاء في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. أما المقدمة فتحوي تعريفا بالموضوع ولمحة عن الدراسات السابقة وأهمية الدراسة ومنهج الدراسة في الفصول الثلاثة وخطة البحث، والصعوبات التي واجهت البحث. وأما الفصول الثلاثة، فكالآتي:

الفصل الأول، وعنوانه: "البنية الصرفية للغة ابن خلدون في "المقدمة"، وينتهج هذا الفصل المنهج الوصفي التحليلي الذي يطبق على أربع عينات تم انتقاؤها وفقا لأنواع موضوعاتها من "وصف، وجدل، وعرض، وسرد"، والموضوعات الأربعة هي:

١- الإقليم الأول[٢] — نموذجا للموضوع الوصفي.

٢- فصل في إنكار ثمرة الكيمياء، واستحالة وجودها وما ينشأ من المفاسد عن انتحالها[٣] — نموذجا للجدل.

٣- فصل في صناعة البناء[٤] نموذجا للعرض.

٤- فصل في اللقب بأمير المؤمنين وأنه من سمات الخلافة[٥] — نموذجا للسرد.

وقد كان اختيار البحث للموضوعات الأربعة السابق ذكرها بناءً على كم موضوعاتها، وهو ما يتمثل في حوالي مائة وخمسين جملة في كل منها، وما يزيد على ذلك، كما حدث في الموضوع الجدلي؛ فيتوقف التطبيق الصرفي فيه على الكم المذكور. وذلك بهدف دقة الإحصاء، وربط الظواهر والاستعمالات الصرفية بالموضوع الذي ترد فيه، للخروج بالخصائص والسمات الصرفية العامة التي تميز البنى الخلدونية، (تلك هي السمات المشتركة في الموضوعات الأربعة)، وللخروج — أيضا- بالخصائص والسمات الصرفية التي تخص كل موضوع خلدوني — من الأربعة — على حدة، وتحقيقا لبغية الدراسة في هذا المبحث، فإنه يدرس:

أولا: أبنية الأفعال: وتنقسم الدراسة فيه إلى وصفية وتحليلية؛ فأما الوصفية فتتناول الأفعال المجردة والأفعال المزيدة؛ منقسمة بالعنصر الزمني إلى ماضية ومضارعة، وذلك في حالتي البناء للفاعل والبناء للمفعول، حيث لاحظ البحث، بعد استقراء المادة اللغوية الخلدونية، أن بنى الأفعال تقتصر على البنى الفعلية الثلاثية المجردة والمزيدة وهو ما دعا البحث إلى تقسيم البني الفعلية إلى ثلاثية مجردة وثلاثية مزيدة، ويأتي ذلك الوصف داخل جداول في كل موضوع من الموضوعات الأربعة على حدة، ثم يليه تحليل تلك البنى الفعلية مجردة ومزيدة، مدعما بالإحصاء والتعليق على نسبها ومعانيها في السياق، وممثلا بالجداول الإحصائية والرسوم البيانية، ثم يعلق البحث على الصحة والاعتلال الذي يلاحظ من خلال الجداول الوصفية للبنى الفعلية وصيغها، كما اهتم هذا المبحث بدراسة البناء للمفعول في كل موضوع من الموضوعات الأربعة، لمعرفة أكثرها استعمالا وأسباب ذلك. هذا فيما يتعلق بالأبنية الفعلية أما أبنية الأسماء فقد عنيت الدراسة فيها بأبنية المصادر، وأسماء الفاعلين والمفعولين، وصيغ المبالغة، وأفعل التفضيل، وأسماء الزمان والمكان، وجموع التكسير والتصغير. وكان "المنهج الوصفي التحليلي" هو المنهج المتبع في التطبيق الصرفي، حيث توصف البني الفعلية والاسمية في جداول، ثم تتبع بدراسة تحليلية. وقد جعلت الدراسة الإحصائية محورا لها لتقوم عليها الاستنتاجات التي تسهم في تحقيق الهدف المرجو.

أما الفصل الثاني وعنوانه: البنية التركيبية للغة ابن خلدون في "المقدمة"، وينتقي هذا الفصل أربع عينات كسابقه من (وصف وجدل وعرض وسرد)، وهي:

١- الإقليم الخامس (الموضوع الوصفي).

٢- فصل في إبطال الفلسفة وفساد منتحلها (الموضوع الجدلي).

٣- فصل في صناعة الغناء (الموضوع العرضي).

٤- فصل في انقلاب الخلافة إلى الملك (الموضوع السردي).

وقد حددت مائتي جملة من كل منها قامت عليه الدراسة، حتى يتسنى الإحصاء، وذلك من أجل الخروج بالنتائج التي يبتغيها البحث.

قسمت الجمل الخلدونية إلى خبرية وإنشائية؛ثم قسمت الخبرية منها إلى اسمية وفعلية، وكل منها يوصف في أنماط وأشكال تبينه، مع تبيان عدد مواضع الجمل الخلدونية المتواردة على تلك الأنماط وأشكالها، ويختتم وصف كل نمط وأشكاله برسم بياني يوضح الموضوعات الأربعة وتواردها على النمط المذكور وأشكاله؛ حيث يتبين منه أكثر الموضوعات الأربعة مجيئا على هذا النمط.

قسمت هذه الدراسة الجمل الاسمية إلى جمل عادية؛ أي غير مصدّرة بناسخ، وجمل منسوخة؛ وهي التي نُسخ فيها حكم الابتداء؛ سواء أكان النسخ بفعل أم بحرف.

وقد اعتبر بعض الباحثين الجمل المصدرة بكان وأخواتها جملا فعلية؛ نظرا للدلالة الزمنية التي تؤديها "كان" وأخواتها عند تضامها مع خبرها، متابعين في ذلك إمام النحاة في "كتابه"؛ حيث تحدث عنها في "باب الفعل الذي يتعدى اسم الفاعل إلى اسم المفعول، واسم الفاعل والمفعول فيه لشيء واحد"؛ حيث جعل جملة (كان) وأخواتها جملة فعلية، باعتبار صدرها. وما تدل عليه (كان) من المضي. وقد كان لبعض الباحثين رؤية أخرى؛ فنظروا إلى جملة (كان) باعتبار إسنادها؛ لذا فهي في رأيهم جملة اسمية؛ لأن الإسناد فيها يظل على حاله بعد دخولها ولا يتغير فلا تسند هي إلى اسمها. ولا يسند إليها الاسم ولا الخبر؛ فكان وأخواتها ليست أفعالا لأنها لا تشتمل على خصائص الأفعال، بل هي أدوات تدخل على الجملة الاسمية لتحديد زمنها المبهَم. وقد تابعت هذا الرأي الأخير؛ لأن "الإسناد" هو لُب الجملة العربية والذي بنى عليه النحاة كلامهم، ثم كانت الأهمية التالية للتضام، "وكان" في الجملة الاسمية التي تتصدرها ضميمة زمنية.

أما الجمل الفعلية، فقد قسمت إلى ماضية ومضارعة، ثم يدخل بعد ذلك معيار التمام والنقصان في كل من الجمل الاسمية والفعلية فيقسم الجمل إلى تامة وناقصة، ثم يأتي معيار الترتيب أو الرتبة، فيجعل الجمل ذات ترتيب معتاد، وغير عادية الترتيب (التي حدث فيها تقديم وتأخير). ويلي ذلك وصف أنماط الجمل الشرطية وقد فصلت عن جمل الإنشاء من نداء وأمر واستفهام؛ حيث اعتبرها السكاكي جملة خبرية كما اعتبرها — أيضا د. تمام حسان غير مندرجة تحت الإنشاء.

وهكذا يكون قد تم وصف الجملة الخلدونية، ويلي ذلك الوصف تحليل يتضمن أهم ما لاحظه البحث من خلال أنماط الجمل الخلدونية. ثم يتوقف البحث عند أهم الظواهر التركيبية في الجمل الخلدونية في "المقدمة" كالبساطة والتركيب والتقديم والتأخير والتكرار؛

للخروج بنتائج تهدف إلى استنباط سمات لغة ابن خلدون بصفة عامة، وإلى الوقوف على الآليات التركيبية لكل من (الوصف والجدل والعرض والسرد) الخلدوني بصفة خاصة.

وأما الفصل الثالث؛ فعنوانه "التحليل الدلالي للغة ابن خلدون في المقدمة ". وقد انطلق البحث – فيه– في صفحات المقدمة كلها دون تحديد عينة لتتبع دلالات الألفاظ الخلدونية في سياقات المقدمة المختلفة التي قد تسهم في "التغير الدلالي"– إذا كتب لها الذيوع والانتشار كيفما استعملت به في السياقات الخلدونية المختلفة ثم تحليلها تحليلا دلاليا في ضوء السياق؛ حيث يرد اللفظ الواحد بدلالات قد تخصص الدلالة المعجمية للفظ، أو قد تعممها، أوقد تنقلها من مجال استعمالها إلى مجال آخر، وتلك المظاهر الدلالية الثلاثة من التخصيص والتعميم، ونقل مجال الاستعمال؛هي مظاهر التغير الدلالي. والتغير الدلالي بمظاهره الثلاثة المذكورة لا يمكن الجزم بوقوعه في اللغة بصفة عامة من خلال بحث مؤلف واحد في عصر بعينه وإنما يتطلب ذلك رصدا تاريخيا للألفاظ ودلالاتها عبر فترة زمنية أو فترات متعددة.

أما التحليل الدلالي الذي يقوم به هذا المبحث، وما يعني به من تبيان مظاهر التغير الدلالي الثلاثة من خلال السياق؛ إنما هو إسهام أو لبنة في ذلك الصرح الدراسي الضخم الذي يتطلب فريق عمل لإتمامه؛ للخروج بالنتائج العلمية السليمة التي تجزم بوجود تغير دلالي. خاصة أن "مقدمة ابن خلدون" نص غير عادي؛ فهي نص يحمل علما جديدا، وهو علم العمران؛فكانت الحاجة فيه تؤدي بالمؤلف إلى استعمال دلالات جديدة للألفاظ، سواء أكان ذلك بنقل مجال استعمال دلالة اللفظ من أصلها المعجمي إلى ما يناسب التعبير عن مراد الكاتب، أم بتعميم بعض الدلالات، أم بتخصيص بعضها الآخر؛بهدف الإجابة عن السؤال الذي يمكن طرحه؛وهو: كيف يمكن أن يسهم هذا النص في التغير الدلالي؟

ويقدم لهذا الفصل بتمهيد نظري عن "التغير الدلالي" semantic change ، وأهمية درسه وعوامل التغير الدلالي ومظاهره، ثم يلي ذلك التحليل الدلالي للألفاظ الخلدونية وتتبعها عبر السياقات المختلفة في "المقدمة". والتي قد يوسعها الاستعمال الخلدوني عما وضعت له تلك الدلالة في المعاجم العربية، أوقد يضيقها أو قد ينقلها من مجال استعمالها إلى مجال استعمال آخر، ويكون ذلك لأسباب منها المجاز أو تأثير السياق أو الانحراف اللغوي أو التطور الاجتماعي، أوظهور الحاجة، أو استعارة اللفظ الأجنبي وتحريكه في السياق أوالعوامل الاجتماعية التاريخية.ويقدم لهذا الفصل بدراسة نظرية تشمل ما يأتي:

١ – التغير الدلالي (حول المصطلح)

٢ – أهمية درس التغير الدلالي

٣ – عوامل التغير الدلالي

٤ – مظاهر التغير الدلالي، ثم تتبعه الدراسة التطبيقية وتشمل:

– توسيع الدلالة: بسبب المجاز. تأثير السياق. الانحراف اللغوي. التطور الاجتماعي.

– تخصيص الدلالة: بسبب (تأثير السياق).

– نقل مجال الاستعمال: بسبب المجاز، والانحراف اللغوي، واستعارة اللفظ الأجنبي وتحريكه في السياق، والتطور الاجتماعي وظهور الحاجة، وتأثير السياق، والعوامل الاجتماعية التاريخية.

ويختتم كل فصل من الفصول الثلاثة بخلاصة تقدم أبرز النتائج التي توصل إليها.

وأما خاتمة البحث؛ فتشمل أهم ما توصل إليه البحث من نتائج.

وفيما يأتي بيان ببعض ما توصل إليه البحث من نتائج في فصوله الثلاثة على المستويات الصرفية، والتركيبية، والدلالية، تلك التي تقدم وصفا تفصيليا للغة ابن خلدون في "المقدمة"، بوصفها لغة مؤلف تاريخي بلغت شهرته العالم كله،وقد تنصف هذه الدراسة لغة "المقدمة" مما شابها من وصف بالضعف والركاكة،كما ذكر بعض الباحثين -كما تبين آنفا- وتبين أن لغة "المقدمة" لغة ثرة استطاع مالكها تطويعها للتعبير عن فكره المتميز، وتمكن من أدواتها بما يفسح لها المجال للتأثير في القارئ وإقناعه.

من السمات الصرفية العامة لبنى الألفاظ الخلدونية:

– تبين من دراسة بنى مصادر الأفعال ومقارنتها في الاستعمال الخلدوني ببنى الأفعال نفسها وأيهما كان الأداة الأساس لبث الهدف الخلدوني في الموضوع الذي يكتب فيه، تبين أن البنى الفعلية هي الأداة الخلدونية الأساس للتعبير عن بغية الكاتب، أما ما يساند ذلك الهدف الرئيس من أهداف مساعدة أو فرعية، فإنه يبث في بنى المصادر، وعلل البحث ذلك بما ورد عن البصريين من الدلالة الزمنية للفعل من التقييد، وأن الدلالة الزمنية للمصادر مطلقة غير مقيدة.

ومن السمات الصرفية الخاصة بكل موضوع من الأربعة، فهي كما يأتي:

الموضوع الوصفي:

– الوصف أكثر الموضوعات استعمالا لصيغة(انفعل)، للاهتمام بذكر الفاعل والتركيز عليه، وهي بناء لازم لا يتعدى الفاعل إلى المفعول.

– لا تتعدد صيغ مصادر الأفعال المزيدة، حيث لا حاجة للتنويع الصارف للملل؛ لأن في الوصف تجدد طبيعي وتنوع بتعدد المواقع الموصوفة وتنوعها من يابس إلى ماء إلى منخفض إلى جبل...وهكذا.

– الوصف أكثر الموضوعات تعددا لصيغ أسماء المكان، وهو يلي السرد في كثرة ورود أسماء المكان به، إلا أن تفوق الوصف في تنويع تلك الصيغ عن السرد يجعله من سمات الوصف الذي تتعدد فيه أسماء الأمكنة وفقا لتعدد المواقع التي يصفها.

– الاعتماد على استعمال أسماء المكان بصيغة المفرد أكثر من الجمع، وقد علل ذلك بأن الوصف يتناول كل موقع على حده ثم يشرع في وصف موقع آخر ولا يصف مجموعات من المواقع، فانفراد المواقع بالوصف أدى إلى استعمال أسماء المكان بصيغة المفرد.

الموضوع الجدلي:

– اعتمد الجدل على مصادر الأفعال الثلاثية المزيدة على عكس اعتماده في بنى الأفعال على المجرد منها، وقد علل البحث ذلك بأن الهدف الرئيس هو الإقناع؛ فصوغ دلالات المغالبة والفوز من التحقق أو من الشك في حدوثهما أو توقع الخسران والأحزان قد بثت في البنى الفعلية المجردة، أما التخويف والترهيب من عدم موافقة الكاتب فإنه هدف مساند للإقناع بالرأي؛ لذا فتأتي صياغته في بني مصدرية من الأفعال الثلاثية المزيدة تحمل معاني المبالغة والتكثير.

– الجدل أكثر الموضوعات استعمالا لصيغ جموع القلة، وذلك لبث فكرة قلة أعداد من ينتحلون صناعة الكيمياء والتي قصد بها ضرب من الغش. فهم قليلــون ومــا يكسبونه – أيضا – قليل، وذلك للاستنكار والسخرية منهم.

أما استعماله صيغ جموع الكثرة، فإنه يأتي للترهيب من العواقب في حصاد المخاطر والمتاعب.

الموضوع العرضي:

– يخلو العرض من صيغة (انفعل) للاهتمام بالمفعول به بشكل أكبر من الاهتمام بالفاعلين،(عكس الوصف)، ويتجلى ذلك في بناء الفعل للمفعول.

– العرض أكثر الموضوعات في بناء الفعل للمفعول، حيث الاهتمام بالمنتج وبذكر المواد وطرق البناء، فالفاعلين ليسوا في أهمية المفعولين.

– يميل العرض إلى استعمال صيغ أسماء المكان على حالة الجمع (عكس الوصف) الذي مال إلى الإفراد في تلك الصيغ. فالعرض يقوم على تبيان عمل جماعي. ويتحدث فيه ابن خلدون عن مبان ومنازل وهياكل ومصانع ؛ أي المباني الضخمة، ولا يغفل – أيضا – الحديث عن البييت والدويرة وما صغر حجمه من المنازل. فكان استعمال صيغ الجمع من أبنية المكان.

الموضوع السردي:

– الميل إلى صوغ مصادر الأفعال الثلاثية المجردة بعكس بنى الأفعال، ويبين هذا التناقض أن الفعل هو الأداة الخلدونية الأولى لبث الهدف والتعبير عن المعاني المرادة، وذلك للتقييد الزمني المستفاد من دلالة الفعل الزمنية، وأن المصدر يتصف بالإطلاق الزمني دون التقييد – كما تبين.

– يوافق السرد الجدل في تنويع مصادر الأفعال الثلاثية المزيدة، كما تنوعت في السرد بنى الأفعال الثلاثية المزيدة – كما سبق ذكره– وهو ما يساعد على صرف الملل عن القارئ.

– كثرة استعمال أسماء المكان دون تنويع في صيغها وألفاظها؛ حيث إن تلك الكثرة في الاستعمال تكمن في كثرة الإشارة إلي كل من المشرق والمغرب لسرد الأحداث التي دارت فيهما؛ فعند الشروع في سرد أحداث جهة بعينها يلفت انتباه القارئ؛ بأن يحول عينيه إليها ليستمع إلى ما جرى فيها من أحداث.

ومن السمات التركيبية الخلدونية العامة التي اتضحت في هذا المبحث:

– الاعتماد على إفراد الخبر في الجملة الاسمية. وقد علل ذلك بأن علاقة الارتباط التي تربط الخبر المفرد بالمبتدأ أقوى من علاقة الربط التي تربط بين الخبر الجملة والمبتدأ، والتي تحتاج إلى رابط لفظي وهو "الضمير" الذي يعود على المبتدأ.

– الجملة الخلدونية – بصفة عامة – جملة مركبة، فعلى الرغم من مظهر البساطة الذي تظهر به بعض الأنماط الواصفة للجملة الخلدونية، فإن الجمل الخلدونية تكمل بمكملات جملية أو أشباه جمل تزيد من علاقات الإسناد في الجملة ذات المظهر البسيط، فتدخل تحت الجمل المركبة.

ومن السمات التركيبية الخلدونية التي اختص بها كل من الوصف والجدل والعرض والسرد:

أولا: الآليات التركيبية للوصف الخلدوني:

- اعتماد الوصف على الجمل الاسمية ذات الترتيب غير المعتاد، وهي الجمل التي تقدم فيها الخبر شبه الجملة على المبتدأ بغرض لفت انتباه القارئ وتنبيهه إلى الشروع في وصف الموقع أو المعلم الجغرافي الجديد.

- اعتماد الوصف على الجمل الفعلية المضارعة لما فيها من الدلالة على الاستمرار والتجدد وعدم الانقطاع والتوقف، وهو ما يناسب الحديث عن الحقائق الجغرافية.

- الاعتماد على تكرار الكلمات بصفة عامة كوسيلة للربط، إلا أن التكرار التام هو العماد الأول في الوصف والذي يستعمل بغرض التذكير والتنبيه؛ حتى لا ينصرف ذهن القارئ عنه، كما أن الربط بالتكرار التام في الوصف كثير. وتعليله أن الوصف نظرا لطبيعته من الانتقال بتغير الموصوفات وتنوعها يحتاج فيه إلى التكرار التام الذي يساعد على التذكر، فيكون الربط بين أجزاء النص الوصفي كلها قائما عليه.

ومن الآليات التركيبية للجدل الخلدوني:

- الاعتماد على الجمل الاسمية دون الجمل الفعلية: لما تفيده الجمل الاسمية من تقرير المعنى وتأكيده وتحقيقه.

- استعمال الجمل المضارعة في الجدل للتشكيك؛ حيث يبث الكاتب الشك في نفس قارئه باستعمال الجمل مضارعة الفعل تجاه الآراء التي يرفضها ويريد أن يتبعه القارئ في رفضها.

- التأكيد بـ (إنّ) و (أنّ) في الجدل سمة تميزه، إلا أن الاستعمال الخلدوني قد فرق بين نوعية الجمل التي يؤكدها بـ (أن) المفتوحة، وتلك التي يؤكدها بـ(إن) المكسورة؛ فـ(أن) المفتوحة تأتي بصورة أكبر في " جدله "؛ لأنه يؤكد بها السياقات التي قد يداخلها الشك والريبة، فلإزالة الشك عنها يؤكدها بـ (أن) المفتوحة.

أما (إن) المكسورة، فتأتي لتأكيد السياقات الحقائقية؛ أي التي تكون حقيقة فلا يدانيها شك ولا ريبة — كما تبين.

ومن الآليات التركيبية للعرض:

- البناء للمجهول أحد آليات العرض، فهو أكثر الموضوعات استعمالا لهذا النوع من الجمل، بغرض الإيجاز والاختصار اهتماما بالمفعول وللعناية بالإخبار عنه؛ وهو ما يوافق ما سبقت ملاحظته في المبحث الصرفي السابق.

ومن الآليات التركيبية للسرد:

- استعمال الجمل المصدرة بـ (كان وأخواتها) لما تفيده من الدلالة الزمنية، عند تضام كان مع خبرها، وبخاصة إذا كان خبرها جملة فعلية.

- استعمال الشرط بكثرة في السرد؛ لأن الشرط يساعد على ترتيب الأحداث زمنيا، وهو ما يحتاج إليه في الموضوع السردي.

وأما مظاهر التغير الدلالي التي تنبئ بها سياقات المقدمة "تعميما وتخصيصا ونقلا"؛ فمنها:

كان للمجاز أثره في توسيع دلالات الألفاظ الآتية: "المرأى" فدلت على المنام و"البسائط" للدلالة على قطعة الخشب المستوية الخالية من المسامير، و"الثياب" للدلالة على القماش. كما كان للسياق أثره في توسيع دلالتي "الحراقات" و"الأعواد"؛ فشملت الأولى السفن التي تنقل الناس لحضور حفل العرس بعد أن كانت مخصوصة برامي النيران أو السفن المشتملة عليها، ووسعت الثانية فشملت جميع المنابر ولم تظل مخصصة بمنبر النبي صلى الله عليه وسلم.

كما أدى الانحراف اللغوي إلى توسيع دلالة لفظ "الصفاعين"؛ فشملت الفاعل والمفعول.

وقد *خصصت* دلالات أخرى لتأثير السياق؛ فخصصت دلالة "نفق" بالاتساع والوفرة والرواج، وخصصت دلالة "طرق" بالمجيء بالشر، ودلالة "مواعين" بالآلات والأدوات، ودلالة "المواد" بالقوت والمال، ودلالة "الصريخ" بالمغيث، ودلالة "المتلو" بالنص الديني.

وقد *نقل مجال استعمال* دلالات أخرى، لاستعمالها بدلالات مجازية؛ فنقلت دلالة "البضائع" للدلالة على العلم والأدب، ودلالة "اشتمل عليه" إلى الحماية والقرار ودلالة "مجالات" إلى مكان السكنى، أو الحكايات الكاذبة، ودلالة "العطلة" إلى المرض أو الأرض الموحشة أو حالة النوم أو الاتصاف بالنقص... وغيرها.

وقد أدى الانحراف اللغوي بسبب اللبس إلى نقل دلالات الألفاظ الآتية من مجال استعمالها؛ فانتقلت دلالة "النكراء" إلى الجهل، ودلالة "التناكر" أيضا إلى الجهل، ودلالة "اليسارة" إلى قلة الأموال، ودلالة "الإيسار" إلى الأسر والاعتقال، ودلالة "العثور" إلى الكبوة والتعثر، ودلالة "السوقة" إلى التجار والباعة، ودلالة "المحارب" إلى الناهب الغاصب السالب الأموال.

كذلك فقد استعير اللفظ الأجنبي وحرك في السياق؛ فانتقل مجال استعمال "السذاجة، و الهندام"؛ إلى الفطرة السليمة، والشيء البدائي، والمادة الخام للفظ الأول، أما "الهندام" فنقل إلى حسن التنظيم والإدارة، وإلى الدلالة على آلات البناء.

وكان للتطور الاجتماعي وظهور الحاجة أثرهما في نقل دلالتي "العوارض والمعمى"؛ فدلت الأولى على القوانين، ودلت الثانية على الشفرة.

وأثر السياق على دلالة "العادية"؛ فنقلت إلى مجال دلالي آخر وهو الدلالة على الآثار القديمة، أو الأشياء الكمالية غير الحاجية.

الهوامش:

(١) هذه الدراسة بحث نلت به درجة الدكتوراه من كلية الألسن، وقد شرفتُ بأن أشرف عليه الأستاذ الدكتور محمد العبد؛ أستاذ الدراسات اللغوية؛ ورئيس قسم اللغة العربية بالكلية.

(٢) ينظر: مقدمة ابن خلدون — تحقيق علي عبد الواحد وافي: ١/ ٤٤٤: ٤٥٠.

(٣) ينظر: السابق: ٤/ ١٣٣٥، وما بعدها إلى قوله: "حتى ينتهي إلى غايته".

(٤) ينظر: السابق: ٣/ ١٠٦٦: ١٠٧١.

(٥) ينظر: السابق: ٢/ ٧٤٨: ٧٥٥.

المؤتمر الدولي الحادي عشر للاتحاد البريطاني للأدب المقارن: "الحماقة"

علاء الدين محمود

عقد في جولدسميث كوليدج، جامعة لندن بمدينة لندن بالملكة المتحدة في الفترة ما بين ٢–٥ يوليو ٢٠٠٧ المؤتمر الدولي الحادي عشر الذي نظمه الاتحاد البريطاني للأدب المقارن برعاية قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجولدسميث كوليدج.

تكونت اللجنة المنظمة للمؤتمر من السيدة جيليان بير Gillian Beer (جامعة كمبريدج — رئيسة الاتحاد البريطاني للأدب المقارن)، والدكتورة لوتشيا بولدريني Lucia Boldrini (جولدسميث كوليدج – الاتحاد البريطاني للأدب المقارن)، وبيني براون Penny Brown (جامعة مانشستر — سكرتيرة الاتحاد البريطاني للأدب المقارن)، والدكتورة راتشيل فالكونر Rachel Falconer (جامعة شيفيلد – الاتحاد البريطاني للأدب المقارن)، والدكتور برنارد مالكموس Bernhard Malkmus (جولدسميث كوليدج)، والدكتور فلوريان مسجنوج Florian Mussgnug (جامعة كوليدج لندن – الاتحاد البريطاني للأدب المقارن)، والدكتورة كارول سويني Carole Sweeney (جولدسميث كوليدج).

فكرة المؤتمر ودوافعه

تولدت فكرة المؤتمر من حقيقة أن تاريخ الحماقة أو الجنون سواء في الأدب أو الفلسفة ووضعهما وما يتفرع عنهما بعد ذلك من مفاهيم وموضوعات ذات صلة لم يخضع حتى الآن لما يكفي من الدراسة أو حتى الاعتراف سواء في المجتمع أو بين أوساط الباحثين. ويهدف هذا المؤتمر إلى أن تكون هذه الخطوة بادرة أو خطوة أولى للمزيد من الأبحاث والجهود المبذولة نحو مزيد من الفهم لظاهرة الحماقة أو الجنون في المجتمعات الغربية. وشارك في هذا المؤتمر (١١٤) باحثاً وباحثة مثُلوا (٢٥) دولة من ست قارات توزعت أعمال المؤتمر على (٩) جلسات رئيسة انقسمت بدورها إلى (٤٥) جلسة فرعية في أربعة أيام.

دارت محاور تلك الجلسات حول موضوعات محورية منها على سبيل المثال الجنون، والحمقى الفكاهيون، وحماقة العمارة، وإيرازموس، والكيخوتية، والحب الرومانسي، وسفينة

الحمقى، والحمقى المقدسين، واللعب، والحماقة العلمية، والكرنفال، والهذيان، والهيجان الشعري، إلخ.

افتتح المؤتمر بكلمة ترحيب ألقتها السيدة البروفسورة جيليان بير بصفتها رئيسة الاتحاد البريطاني للأدب المقارن، أعقبتها محاضرة ألقاها ألبرتو مانجويل Alberto Manguel (باريس، تورونتو) بعنوان "على مائدة هاتر المجنون" حيث شبّه العالم بالجلوس على مائدة هاتر المجنون المستوحاة من "أليس في بلاد العجائب". تناول مانجويل ما أسماه بأخلاقيات أو تقاليد مائدة هاتر المجنون التي تعمل بمثابة مرآة تعكس ما يجري في عالم الواقع، حيث يصوِّر العالم من خلال ثنائية السلوك الصحيح مقابل السلوك الخاطئ، ثم طرح مانجويل ما أسماه بـ"القيمة النقدية" أو المالية للفن أو الأدب بوجه خاص. ففي عالم ثنائي تقف فيه الكلمة مقابل المادة نجد أن القيمة المالية للفن تخضع لذوق النخبة. يرى مانجويل أن الفن "الأحمق" — من وجهة نظره — هو فن الإعلانات حيث لا يهدف هذا الفن إلا إلى تحقيق الربح (بغض النظر عن الذوق أو القيمة "غير المادية")، ثم أشار بطرفٍ إلى "حماقة" صناعة الكتب في الغرب حيث تصدر مئات الآلاف من العناوين كل عام دون النظر إلى القيمة الفعلية التي يفترض أن تقدمها.

دارت الجلسة (أ) باليوم الأول حول محاور الحماقة في بدايات العصر الحديث وقصور العقل، والحماقة في الزمن السوفيتي، وعمارة الحماقة، والحماقة في الأدب والتصوير، وأخيراً فلسفات الحماقة.

في الجلسة الفرعية (١) استعرضت الباحثة حنا كروفورث Hannah Crawforth (جامعة برنستون — الولايات المتحدة الأمريكية) سخرية إيرازموس في كتابه "في مدح الحماقة" من ممارسات المعجميين المعاصرين له في علم التأويل واللغويات الكلاسيكية المقارنة والاستعارة من لغات أخرى. كشفت الورقة البحثية المقدمة من كروفورث عن التعريف والاشتقاق والتأويل باعتبرها طرائق يتضح من خلالها حماقة هذا الفهم المعجمي الضيق للغة. كما تساءلت عن حدود اللغة نفسها وفقاً لتخيل إيرازموس. بينما تناولت الباحثة آن دوبرات Anne Duprat (جامعة باريس-السوربون — فرنسا) نظرة تقسم العالم إلى مكانين، أحدهما مخصص للعقل والمنطق والآخر مخصص للحماقة، وتتمثل وظيفة الأحمق - من خلال هذا التقسيم - في لفت أنظار القراء إلى عالم آخر محتمل يعيد تشكيل العالم "الحقيقي"؛ ومن ثمَّ ارتبطت الحماقة ببدايات الرواية منذ عصر النهضة إلى عصر التنوير ارتباطاً وثيقاً، وتعتمد الدراسة على إعادة تشكيل الواقع التي قدمتها نماذج الحماقة الأدبية التي وردت في أعمال رابيليه وثربانتيس وشكسبير وراسين وستيرن. وفي الجلسة الفرعية (٢) تحدثت الباحثة لوريتا ماكانزكايت Loreta Macanskaite (معهد الأدب والفولكلور الليتواني — ليتوانيا) عن الفرض القائل بأن أكثر أقنعة الحقيقة شيوعاً في الأدب الليتواني في أواخر القرن العشرين هي شخصية المجنون. ويرجع السبب في ذلك إلى أن هذه الموتيفة كانت من المحرمات في الآداب القومية في بلدان الاتحاد السوفيتي السابق نتيجة لتحييد المنشقين في مستشفيات العلاج النفسي والعقلي. وتظهر هذه الموتيفة في أكثر صورها شيوعاً في المسرح حيث تظهر شخصية المجنون بوصفه شاعرا أو دون كيخوته معاصرا في المجتمع البرجوازي، ثم استطردت

الباحثة بالقول إن الجنون تأوَّل في الأدب الليتواني الحداثي باعتباره الإمكانية الوحيدة لأن تتواجد الشخصية المبدعة في عالم من الجحيم اللاعقلاني. ومن الأمثلة التي ساقتها الباحثة رواية "الكفن الأبيض" لأنتاناس شكيما.

تناولت الباحثة ريت سول Reet Sool (جامعة تارتو — إستونيا) مفهوم الحماقة وظلال معانيها المعبرة عن العبث أو الدمار من جهة، والشر والخبث من جهة أخرى أثناء تتبعها لنشأة وتطور ما يسمى بالأدب الإستوني السوفيتي الذي نشأ عن طريق إرشادات الحزب الشيوعي السوفيتي، وهي العملية التي تمثلت في أقصى تجلياتها في رواية "الضوء في كوردي" (١٩٤٨-١٩٤٩) لهانز لبريخت التي اعتبرت فيما بعد من روائع الأدب الإستوني السوفيتي الجديد. ولاحظ الباحث أوليفر ريدي Oliver Ready (جامعة أكسفورد — المملكة المتحدة) أن الكُتّاب الذين لم ينخرطوا في تيار الأرثوذكسية الماركسية-اللينينية في أواخر الحقبة السوفيتية وضعوا في الغالب شخصية الأحمق موضعًا رئيسيًا في أعمالهم الروائية والقصصية، وأيضًا سعوا إلى رعاية صوت سردي يتسم باللاعقلانية. ففي روايتي فينيدكت إيروفيف "موسكفا-بيتوشكي" ويوز إليشكوفسكي "نيكولاي نيكوليفيتش" تطورت شخصية الأحمق المقدس التي لطالما عَرَّفت الثقافة الروسية لعدة قرون لتصل إلى نموذج الأحمق الفيلسوف أو الهزلي الذي يقترب أكثر من التراث الأوروبي الغربي. وأضاف ريدي أن هؤلاء الكتاب استعادوا تقاليد الكتابة الهزلية في أوائل الحقبة السوفيتية التي انقطعت على يد ستالين في أواخر العشرينيات.

وفي الجلسة الفرعية (٣) تناول الباحث ليوك مورجان Luke Morgan (جامعة موناش — أستراليا) نقد المعماري سالمون دي كايوس لجاك بيسون وأوغسطينو راميللي "الماكينات المخترعة على الورق". استعرض مورجان أغراض أدب النافورات "الورقية" وجمهوره في بدايات العصر الحديث والذي لم يُدْرَس من قبل بوصفه نوعا أدبيا مستقلا بذاته. ومع انتقال كتاب راميللي إلى الصين مع الإرساليات اليسوعية، حيث نسخه رسامون صينيون، تظهر الدراسة المقارنة بين التصميمات الأصلية لراميللي والنسخ الصينية أن الفنانين الصينيين كانوا أقل اهتماماً بنافورات راميللي باعتبارها ماكينات ممكنة التنفيذ حيث نظروا إليها باعتبارها حماقات مثيرة للاهتمام إن لم يكن للدهشة. وتناولت ورقة الباحث ويليام إم. تايلور William M. Taylor (جامعة غرب أستراليا — أستراليا) ما يُعْرَف بـ"سفينة الحمقى" التي قُدِّرَ لها أن تجوب أركان المعمورة بلا إيقاع منتظم أو سبب، والتي تعتبر عنصراً في السخرية أثناء القرن الخامس عشر. وتعتبر هذه السفينة، الصيغة المعاصرة للسفن الحقيقية التي كانت تنقل الطاعون إلى الموانئ الأوروبية، كما تعرضت الباحثة سامانثا ماثيوس Samantha Mathews (جامعة شيفيلد — المملكة المتحدة) إلى خطاب الحماقة في تصوير الأضرحة في القرن التاسع عشر في كل من الأدب البريطاني والأمريكي والفرنسي.

في الجلسة الفرعية (٤) التي دارت حول علاقة الأدب بالتصوير، تناول الباحث كونسيساو بيريرا Conceição Pereira (جامعة لشبونة — البرتغال) العلاقة بين النص والصورة أعمال رسام الكاريكاتير البريطاني جلين باكستر التي تعتمد على ما أسماه باكستر بـ"الأخطاء". بينما عرضت الباحثة ناتاشا جريجوريان Natasha Grigorian (جامعة

أكسفورد — المملكة المتحدة) للدور الرئيس الذي لعبه الفن الرمزي الفرنسي في تطور الحجج الشعرية للحماقة والجنون من أشكال التمثيل الرومانتيكية بالقرن التاسع عشر للهيجان الشعري إلى النماذج الحداثية من العبثية الكابوسية بالقرن العشرين. كما أوضحت الباحثة آنا جابرييلا ماسيدو Ana Gabriela Macedo (جامعة مينو — البرتغال) تأثير مسرحية مارتن ماكدوناف "رجل الوسادة" (٢٠٠٣) المباشر على سلسلة أعمال الفنانة التشكيلية باولا ريجو سواء المرسومة بالباستيل أو المطبوعة على الحجر (٢٠٠٦).

في الجلسة الفرعية (٥) بعنوان "فلسفات الحماقة" عالج الباحث ديفيد آدامز David Adams (جامعة أوهايو — الولايات المتحدة الأمريكية) الدور المحوري الذي لعبه الجنون من أجل التوسع في مفاهيم الحكمة والمعرفة أو تقويضهما في عرض بانورامي من بدايات العصر الحديث (إيرازموس وشكسبير) إلى الخطاب النظري المعاصر (فوكو، وديلوز وجواتري). وفي الجلسة نفسها، أوضح إريك بتلر Erik Butler (جامعة إموري — الولايات المتحدة الأمريكية) العلاقة بين فترتين توقف فيهما العالم عن العمل بقواعد "العقل" وهي أوقات الكرنفالات والثورات والكوارث الطبيعية، من جهة، والأدب والفلسفة غير المستندة إلى المنطق والتي يتناول مؤلفوها رؤية مضادة للبصيرة إلى العالم من جهة أخرى. بينما أكد البحث الذي قدمه كايل آشباو Kael Ashbough (جامعة رتجرز — الولايات المتحدة الأمريكية) على الأهمية النظرية لمفهوم اللعب في إطار نظرية اللعب وربط ذلك بقضية الجدية. ودارت الجلسة الفرعية رقم (٦) بالجلسة (ب) حول تجليات الملنخوليا حيث قدمت الباحثة جين دارسي Jane Darcy (كينجز كوليدج لندن — المملكة المتحدة) دراسة مقارنة بين الشاعر الإنجليزي ويليام كاوبر وصمويل جونسون من حيث مقاربتهما للجنون والملنخوليا، بينما تحدثت أورنيللا سبانو Ornella Spano (جامعة كاجلياري — إيطاليا) من منظور مقارن عن حجج الملنخوليا البلاغية في قصائد الشاعرة الإيطالية أنطونيا بوتسي (١٩١٢–١٩٣٨).

وفي الجلسة الفرعية (٧) التي تمحورت حول اقتصاد الحماقة. عقد الباحث برنارد مالكموس Bernhard Malkmus (جولدسميث كوليدج. لندن — المملكة المتحدة) مقارنة بين الأسس الاقتصادية للتراث الاجتماعي والفكري في أعمال كل من الروائي أدالبرت شتيفتر والفيلسوف فريدريش نيتشه. كما ناقشت الباحثة فيكتوريا شينبروت Victoria Shinbrot (جامعة كاليفورنيا الأهلية — الولايات المتحدة الأمريكية) رواية "بيت المرح" لإيديث وورتون، والسبب وراء تصوير النساء باعتبارهن مقبلات على المخاطرة مع الربط بين الرغبة الأنثوية والإنتاج الفني في إطار ثقافي واجتماعي-اقتصادي. وعرضت الباحثة إلينا جوالتييري Elena Gualtieri (جامعة سَسِكس — المملكة المتحدة) في الجلسة الفرعية (٨) التي دارت حول تكنولوجيا الحماقة لحماقة التصوير الفوتوغرافي في فكر كراكاور الذي عَرَّفه باعتباره التحقق النهائي لنمط الإنتاج الرأسمالي. وناقشت الباحثة لوتشيا بولدريني Lucia Boldrini (جولدسميث كوليدج، لندن — المملكة المتحدة) "الأعمال الكاملة لبيلي الطفل" لمايكل أونداتجي وهو مزيج ما بعد حداثي من الشعر والنثر والمقالات الصحفية (المزيفة) والصور الفوتوغرافية والرسوم، كما ركزت الورقة على تيمة التحول/الهلوسة حيث يستخدم أونداتجي ويعيد تأطير مختلف المصادر مثل المصادر "الوثائقية" والبصرية والأدبية.

الجلسة الفرعية رقم (٩) بعنوان "الحمقى في بدايات المسرح الحديث" بدأتها الباحثة البرتغالية مانويلا فيريرا كارفالو Manuela Ferreira Carvalho (جامعة أدنبره — المملكة المتحدة) حينما تناولت صورة الفلاح أو الراعي الذي لعب دور الأحمق في مسرحيات "البلاط" لـ جيل بيثنتي. تناولت الباحثة أولريكه تسيتسيلشبرجر Ulrike Zitzlsperger (جامعة إكسيتير — المملكة المتحدة) أهمية شخصية الأحمق في بدايات العصر الحديث بوصفه جزءا جوهريا في الاحتفالات السنوية مثل الكرنفال، وتستعرض الباحثة دور الأحمق وطبيعته الأدائية حيث تُعَرِّف ثنائيات مثل الخير والشر، والطبيعة والثقافة، والتقليد والإحساس. بالتركيز على الأحمق الشعبي في الثقافة الألمانية في القرن السادس عشر.

وفي الجلسة الفرعية رقم (١٠) بعنوان "الخطاب الديني والحمقى المقدسين" بدأ الباحث علاء الدين محمود عبد الرحمن (جامعة عين شمس — مصر) ورقته البحثية بتعريف باختين للكرنفال. يرى باختين أن الثقافة الكرنفالية هي الثقافة التي تقلب فيها كل القيم والمفاهيم (السلطوية) رأساً على عقب؛ فالملوك يصبحون حمقى، والحمقى يغدون حكماء، إلخ. تناول الباحث شعر كل من الشاعر الأفرو–أمريكي كاونتي كَلِن (١٩٠٣–١٩٤٦) ومحمود درويش (١٩٤٢–) منْ منظور كرنفالي بالتركيز على تناول الشاعرين التاريخ والأسطورة والدين ودوافع كل منهما من وراء إعادة تشكيل العالم / الآخر شعرياً. بينما جاءت ورقة الباحث جونسالو كورديرو Gonçalo Cordeiro (جامعة لشبونة — البرتغال) للتعبير عن الحكمة والجنون في سفري أيوب والجامعة بالكتاب المقدس، حيث تناول الباحث الجانب المظلم (الذي عُبِّر عنه مجازياً بـ"أيقونة الأفعى") من فكر الكتّاب المقدس؛ حيث يمكن تعقب الحكمة نفسها والوصول إليها داخل بذور الجنون.

في **اليوم الثاني** بدأت الجلسة (جـ) التي ضمت الجلسات الفرعية من (١١) إلى (١٥). ففي الجلسة الفرعية رقم (١١) التي أخذت عنوان "الحماقة والطليعي" عرض الشاعر والمترجم الإنجليزي كريستوفر بيلينج Christopher Pilling (كيزويك — المملكة المتحدة) لشعر ماكس جاكوب، وعلاقته الحميمة ببيكاسو وترجمته إلى اللغة الإنجليزية وصعوبات ترجمة الشعر التكعيبي من الفرنسية إلى الإنجليزية والاستراتيجيات التي اتبعها لتعويض ما فقده النص الأصلي عند الترجمة. وبعدما تناولت الباحثة جاكلين راتراي Jacqueline Rattray (جولدسميث كوليدج، لندن — المملكة المتحدة) العلاقة بين الجنون السيريالي وشعر سلفادور دالي، عرضت الباحثة الإيطالية كريستينا بيريتا Cristina Bereta (جامعة هايدلبرج — ألمانيا) لنثر أحد أقطاب الرمزية الروسية وهو فيودور صولوجوب الذي تظهر من خلاله الحماقة الإنسانية في أوسع تجلياتها من فقدان العقل باعتباره وسيلة للهروب من واقع مؤلم إلى الجنون المدمر الناجم عن نظام بيروقراطي قمعي، وتبرز الباحثة نموذجين من الحمقى في أعمال صولوجوب هما: نموذج الملك لير ونموذج دون كيخوته، أو الأحمق الشمالي مقابل الأحمق الجنوبي بحسب تعبير تيرجنيف. ضمت الجلسة رقم (١٢) وعنوانها "السرد والحماقة" الباحثة هيلين أينسلي Helen Ainslie (جامعة ريدينج — المملكة المتحدة) التي ناقشت في مجموعة متنوعة من النصوص الطبية والاجتماعية والسيكولوجية والأدبية مظاهر الانكفاء على الذات وفقاً لرؤية أميت بنتشفسكي، كما تناول الباحث لارس برنارتس Lars

Bernaerts (جامعة جنت – هولندا) "الهذيان" باعتباره واحدا من التقنيات المؤثرة التي تستغرق قارئ الرواية أو القصة في جنون الشخصية. ويظهر عالم الشخصية الهذياني من خلال عالم نصي حقيقي من خلال تحديد البؤرة والسرد. ثم قدمت الباحثة مارينا جريشاكوفا Marina Grishakova (جامعة تارتو – إستونيا) عرضاً لطبيعة التخييل وصلته باضطرابات الزمن. أما في الجلسة رقم (١٣) عرضت الباحثة تانيا بلوستون Tanya Bluestone (جامعة برنستون – الولايات المتحدة الأمريكية) لنقد فلوبير للخطاب المهيمن في روايتي "مدام بوفاري" و"بوفار وبيكوشيه" حيث تتبع حماقة شخصيات مثل دون كيخوته من استغلالهم نصوصا وخطابات معينة تتمتع بموقع مهيمن في قطاعات عريضة من المجتمع، حيث يحاولون "اقتباس" المعايير التي خلقتها هذه الخطابات دون اعتبار للحقيقة التي وراء تلك المعايير. وتناولت الباحثة سارة ديفسون Sarah Davison (جامعة أكسفورد – المملكة المتحدة) علاقة التناص بين قصيدة "الأرض الخراب" لـ إليوت ومسرحية "كاهن ويكفيلد" إلى جانب غيرها من المواضع التي عمد فيها إليوت إلى المعارضة الساخرة. بينما ناقشت الباحثة كارولاين لوسين Caroline Lusin (جامعة هايدلبرج – ألمانيا) تأثير الأدب الروسي على تصوير "الجنون" في رواية "مسز دالوواي" لفيرجينيا وولف.

وفي الجلسة رقم (١٤) عرضت الباحثة جولييت تايلور-باتي Juliette Taylor-Batty (جامعة ليدز – المملكة المتحدة) لدراسة مقارنة بين روايتي "نساء عاشقات" لـ د.هـ لورانس و"فينيجانس ويك" لجيمس جويس فيما يتصل بالتعدد اللغوي الذي ربطت بينه وبين مفهوم الحماقة. بينما تناول الباحث ريتشارد هيبيت Richard Hibbit (جامعة شرق أنجيليا – المملكة المتحدة) مفهوم الخطأ المثمر في الأدبين الفرنسي والألماني بالتركيز على مونتاني وجوته. أما الباحث الإسرائيلي يانيف حجبي (جامعة أمستردام – هولندا) حاول الربط بين فكر هايديجر والتراث اليهودي، وتحديداً مفهوم الوقوع في الخطأ ونص "فرن أخناي" التلمودي، حيث فرق النصان بين الخطأ mistake والخطأ البشري error . يتعارض مفهوم الخطأ mistake مع مفهوم الحقيقة، بينما يعد الخطأ البشري error قوة سابقة على كل من الحقيقة والخطأ mistake . أما في الجلسة رقم (١٥) التي دار محورها حول "العُنف والسياسة والرغبة" عرضت الباحثة دينيتسا جابراكوفا Dennitza Gabrakova (جامعة طوكيو: اليابان) لإحدى قصص الكاتب الياباني المعاصر كونزوبورو (١٩٣٥–) وتداخلها مضموناً وتركيباً مع قصة "يوميات رجل مجنون" للكاتب الصيني لو زون (١٨٨١–١٩٣٦) حيث يتقاطع الجنون مع أكل لحوم البشر والكرنفال والمعارضة الساخرة لروح الثورة واستمرار العنف العسكري في آسيا حيث تصبح وظيفة "الجنون" هدم التناقض سردياً بين المجازي والحقيقي. وقدّم الباحث رافاييل هورمان Raphael Hörmann (جامعة جلاسكو – المملكة المتحدة) ورقة بحثية تكشف، من خلال منظور مقارن، عن كيفية رسم كل من قصيدتي شيلي "قناع الفوضى" وبريخت "الموكب الخاطئ تاريخياً أو الحرية والديمقراطية" للنظام السياسي–الاجتماعي المعاصر لكل منهما على حدة بناء على تأليه العنف تأليهاً صارخاً. وتناول الباحث جيمس رايسايد James Raeside (جامعة كايو: اليابان) تأثر رواية "يوميات رجل مسن ومجنون" لـ الروائي جونيتشيرو تانيزاكي (١٨٨٦–١٩٦٥) بـ"فينوس ترتدي

القرو" لزاخر مازوخ. حيث يعد "الجنون" هوساً مازوخياً. كما يربط العمل أيضاً وبشكل أوضح بين المرأة الجميلة الخاضعة لنزواتها والخضوع الخطير لما يُستورد ثقافياً من الغرب. وضمت الجلسة (د) أربع جلسات فرعية، ودارت الجلسة الفرعية رقم (١٧) حول الأدب والمسرح الحداثي حيث تحدث الباحث كارل كيركوب Karl Chircop (جامعة مالطة — مالطة) عن أوجه التشابه بين حماقة شخصية بَكْ مليجان في رواية "عوليس" لـ جويس وشخصية إنريكو الرابع في مسرحية بيرانديللو الرمزية التي تحمل الاسم نفسه. بينما عرض الباحث بروس سوانسي Bruce Swansey (جامعة مدينة دبلن — أيرلندا) لتأثير إيرازموس في إسبانيا بالتركيز على أعمال مارسيل باتايلون وأنطونيو فيلانوفا. وركزت الجلسة رقم (١٨) على الصور التي تمثل فريدريش هولدرلين من خلالها. ففي الورقة البحثية المقدمة من ماركو كاستيلاري Marco Castellari (جامعة ميلانو: إيطاليا) نوقشت صورة هولدرلين بصفته الشاعر الفاقد لعقله بامتياز في المسرح الأوروبي بالقرن العشرين بينما عرض الباحث شاين ويلر Shane Weller (جامعة كنت — المملكة المتحدة) لظهور علامات فقدان العقل في أعمال الفن التشكيلي (وفقاً لميشيل فوكو) وأول بدايات ظهورها أدبياً في قصائد فريدريش هولدرلين، ثم أعقبها نرفال وفان جوخ وأرتو وغيرهم. وقَدَّم الباحثان الأمريكيان كيفن شورتسليف Kevin Shortsleeve (جامعة وينيبيج — الولايات المتحدة الأمريكية) ومايكل هيمان Mickael Heyman (بيركلي كوليدج للموسيقى — الولايات المتحدة الأمريكية) ورقتين بحثيتين في عرض ثنائي في الجلسة رقم (١٩) عن الكلام الفارغ من المعنى. فبينما ربط شورتسليف بين الأدب الفارغ من أي معنى والتراث الطوبوي الراديكالي بالتركيز على "المدينة الفاضلة" لتوماس مور، قدَّم هيمان بحثاً عن تداخل الكتابات الفارغة من المعنى الهندية والإنجليزية. وعرض عددا من النصوص الهندية (بالتركيز على الفولكلور) الفارغة من أي معنى ومدى تأثير اللغة الإنجليزية عليها.

وفي الجلسة الفرعية (٢١) التي تعد الجلسة الأولى في الجلسة (هـ) عرض الباحث البرتغالي فرنسيسكو سيرا لوبيز (جامعة بومبيو فابرا ببرشلونة — إسبانيا) لفكرة الجنون الحقيقي مقابل الجنون المُدْرَك في "الخبرة الداخلية" لجورج باتاي. بينما أعاد الباحث جوش كوهين Josh Cohen (جولدسميث كوليدج، لندن — المملكة المتحدة) النظر في معنى ووظيفة الانعكاس الأدبي في روايات ليديا ديفيز. قدمت الباحثة أنينا تيميس Annina Temmes (جامعة تامبري — فنلندا) بحثاً عن مسرحية جو بنهول "أزرق/برتقالي" ودور القارئ بوصفه معالجا نفسيًا يحاول تأويل حالة المريض في مزج بين تأويلية جادامر وتفكيكية دريدا في التحليل النفسي للآخر المجنون.

الجلسة الفرعية (٢٤) تناولت محور "ترجمة الحماقة/حماقة الترجمة" حيث ناقش الباحث جان بوازـباير Jean Boase-Beier (جامعة شرق أنجليا — المملكة المتحدة) شعر آر. إس. توماس ومدى تأثيره من خلال اللعب بالقارئ وكيف تظهر لعبة الالتباس في قصائد توماس الإنجليزية ومدى احتفاظ الترجمة الألمانية لشعره بعنصر اللعب. اقترب الباحث بي. جيه. إبستاين B. J. Epstein (جامعة سوانسي — المملكة المتحدة) من سابقه حيث ناقش

أهمية اللعب بالألفاظ بالنسبة للإبداع الأدبي (الذي يقترب من الجنون أحياناً) وكيفية تعامل مترجمي الأدب مع ظاهرة اللعب بالألفاظ باللغة الأصل.

الجلسة (و) ضمت جلسة فرعية عن الحماقة العلمية والطبية حيث ناقش الباحث مايكل راند هوري Michael Rand Hoare (جامعة لندن — الملكة المتحدة) حماقة أوغست ستريندبرج العلمية في كتابه "ضد البربري" و"الكتب الزرقاء"، بينما ركزت الباحثة لورا جوزيه Laura Jose (جامعة درهام — الملكة المتحدة) على الطرق التي تربط الجنون والنوع أو الجنس بالفكر الطبي أو الفلسفي الطبيعي أو أثناء العصور الوسطى.

وفي أثناء الجلسة الفرعية (٢٩) التي أخذت عنوان "الأسطورة في الأدب والأوبرا" تناول الباحث دنكان لارج Duncan Large (جامعة سوانسي — المملكة المتحدة) مسرحية ريتشارد فاجنر الموسيقية "بارسيفال" وطبيعة "حماقة المعرفة" المتناقضة. بينما عالجت الباحثة مونيكا جيرمانا Monica Germanà (جامعة ديربي — المملكة المتحدة) رواية "طيران السونوتو" (١٩٨٩) لمارجريت إلفينستون وأهمية الجنون والمزج بين الصور والتيمات من التراث الشعبي المتركز على بارسيفال والكأس المقدسة و"الغصن الذهبي" لفريزر، و"من الطقس إلى الرومانس" لجيسي ويستون. و"الأرض الخراب" لـ إليوت. المحاضرة الرئيسة الثالثة للبروفيسورة راتشيل باولبي Rachel Bowlby (جامعة لندن — المملكة المتحدة) بعنوان "حينما يصبح الجهل نعمة: حماقة الأصول" حيث عمدت إلى تناولت رواية "عمدة كاستربريدج" لتوماس هاردي بالتركيز على ثنائية الجهل/العلم بالنَّسَب وحماقة العلاقة بين بطلي الرواية هنتشارد وإليزابيث-جين. تلا محاضرة البروفيسورة باولبي، الاجتماع السنوي العام لأعضاء الاتحاد البريطاني للأدب المقارن، ثم حفل توزيع الجوائز الثلاث الأولى في مسابقة جون درايدن للترجمة الأدبية التي ينظمها الاتحاد.

في **اليوم الثالث** ضمت الجلسة (ز) خمس جلسات فرعية. الجلسة (٣١) بعنوان "الشعر الحديث والفنانين المجانين" عرضت لوتشيا آيلو Lucia Aiello (جامعة جون كابوت — إيطاليا) لصور مختلفة تاريخياً من الفنان "المجنون" مع صلة ذلك بالنوع أو الجنس للوصول إلى فهم أكبر للعلاقة التقليدية بين الإبداع والجنون بالتركيز على إيميلي ديكنسون وفيودور دوستفسكي. أما الباحثة ماريا ثاناسا Maria Thanassa (كينجز كوليدج لندن — المملكة المتحدة) فقد تناولت معالجة دبليو. بي. ييتس الشعرية للجنون باعتباره علاقة حوارية بين الإغريقي والسلتي والرومانتيكي وصلة الجنون بالإبداع الفني، وبذلك ترى ثاناسا أن الجنون بالنسبة لييتس عودة إلى التراث وإعادة كتابته. كما ناقش الباحث أليساندرو فيتي Alessandro Viti (جامعة سيينا ـ إيطاليا) الأسطورة التي تشكلت حول دينو كامبانا (١٨٨٥-١٩٣٢) المعروف بالشاعر المجنون في الأدب الإيطالي.

دارت الجلسة رقم (٣٤) حول الحماقة والثقافة الشعبية، حيث قدمت الباحثة سارة بونسياريللي Sarah Bonciarelli (جامعة سيينا ـ إيطاليا) ورقة بحثية عبارة عن جزء من مشروع بحثي أوسع يهدف إلى تحليل الصلات بين الأدب والإعلان. ففي السياق التجاري الذي يهدف إلى تعظيم الأرباح، يشيع الاستعانة بالحماقة، ومن المثير للاهتمام أن الباحثة توصلت إلى أنه يمكن الوصول لذلك عن طريق الإحالات الأدبية. أما الباحث جويسيبي والتر

إنجراسيا Guiseppe Walter Ingrassia (جامعة سيينا – إيطاليا) فقد قدَّم دراسة مقارنة بين رواية "هاري بوتر" الجزء السادس ورواية الجرافيك "سحرة ميكي" بهدف إبراز أوجه التشابه والاختلاف بين شخصيات السحرة الغامضين مركزاً على أشكال تمثيل اللاعقلانية والجنون في أدب الفانتازيا الذي يُقدَّم للمراهقين. وتناولت كارما والتونين Karma Waltonen (جامعة كاليفورنيا ديفيز – الولايات المتحدة الأمريكية) المزج بين الكوميديا والخيال العلمي من خلال أعمال مثل "دليل المسافر إلى المجرة" لدوجلاس آدامز، "والطريق إلى المريخ" لإريك آيدل حيث تسأل مثل هذه الأعمال الأسئلة نفسها ذات الطابع الفلسفي الخاصة بأدب الخيال العلمي، إلى جانب السخرية من حماقاتنا العلمية والاجتماعية والشخصية في قالب هزلي.

دارت الجلسة (٣٥) حول شخصية دون كيخوته في أمريكا اللاتينية، حيث قدمت الباحثة مارجريت آن كلارك Margaret Anne Clarke (جامعة بورتسماوث – المملكة المتحدة) تحليلاً لدور الشخصية الكيخوتية في الرواية في أواخر القرن الثامن عشر ولاسيما الرواية "الواقعية". أما الباحث جنتيل دي فاريا Gentil de Faria (جامعة ساو باولو الأهلية – البرازيل) فقد تناول عمل كوينكاس بوربا "ماشادو دي أسيس" والأدوات البلاغية التي استخدمها من مفارقة ومعارضة ساخرة ليرسم صورة مبهرة للظروف السياسية والاجتماعية ليس للإمبراطورية البرازيلية فحسب، بل وللإنسانية ككل. أما البحث المقدم من الباحثة الإسبانية فرانسيسكا سانشيز-أورتيز Francisca Sánchez-Ortiz (جامعة أبردين — المملكة المتحدة) فعمدت إلى تحليل معالجة رويز دي بيرتون المسرحية لرواية "دون كيخوته" كترجمة إلى نوع أدبي مغاير وثقافة مغايرة. المحاضرة الرئيسة الرابعة لجون ديكسون هنت John Dixon Hunt (جامعة فيلادلفيا — الولايات المتحدة الأمريكية) "حماقة الأمكنة العبقرية" حيث قدم عرضاً بالصور لعدد كبير من التكوينات والمباني المعمارية وفكرة الحماقة بها مثل تماثال بان إله الرعاة والقطعان في الإسطورة الإغريقية. ثم عرض لثنائية عبقرية المكان مقابل "حماقته" ومثَّل بذلك بعمود الفلاسفة وحماقة العمارة الحديثة في أواخر القرن العشرين. ثم نظَّم المؤتمر رحلة إلى مسرح الجلوب الشهير بلندن لمشاهدة مسرحية "جهد الحب الضائع" لويليام شكسبير" التي يتصل مضمونها بفكرة "الحماقة" محور المناقشة فى المؤتمر، وبذلك قدَّم المؤتمر إضاءة جديدة من خلال عرض فني ممتع امتزج فيه المرح والمتعة بالفائدة العلمية والأكاديمية.

ضم **اليوم الرابع** من المؤتمر الجلستين (ح) و(ط). ضمت الجلسة (ح) الجلسة الفرعية (٣٦) التي تمحورت حول "الحماقة والمفارقة الساخرة والسخرية الاجتماعية". قدمت الباحثة هانه بونيش Hanne Boenisch (جامعة ميريلاند — الولايات المتحدة الأمريكية) دراسة مقارنة عن جوانب الكيخوتي في كتابات ماثيو آرنولد وهانيريش هاينه. الباحثة زاكارولا كريستوبولو Zacharoula Christoupolou (جامعة كوليدج لندن — المملكة المتحدة) تناولت السخرية باعتبارها سلاحًا لتقويض السلطة لاسيما العسكرية وتحديداً في رواية ستراتيس مايريفيليس "الحياة في القبر" حيث تم تصوير المسئوليين العسكريين بشكل مشوّه grotesque باعتبارهم حمقى في ميدان القتال. الورقة الثالثة بالجلسة قُدِّمَت من ثلاثة باحثين هم:

مارجريتا متسيكا Margarita Mitsika، أندرياس كاراكيتسيوس Andreas Karakitsios، وصوفيا جافرليدو Sofia Gavriilidou (جامعة أرسطو – اليونان) وهي عن أشكال تمثيل الجنون في الأدب اليوناني الحديث قبل وبعد الحرب العالمية الثانية.

في الجلسة رقم (٣٩) ناقش الباحث برنارد ميتس Bemhard Metz (الجامعة الحرة – برلين – ألمانيا) شخصية أحمق القراءة أو المهووس بجمع الكتب أكثر من قراءتها في رواية برانت "سفينة الحمقى". أما الباحث فلاديمير زوريك Vladmir Zoric (جامعة نوتنجهام – المملكة المتحدة) فقد رسم خط التشابه السردي بين خبرة الإبعاد القسري وتطور وهم الملاحقة. ففي رواية فلاديمير نوبوكوف "النار الشاحبة" تستدعي أسطورة أوريستيس الإغريقية.

الجلسة الأخيرة (ط) ضمت أربع جلسات فرعية. ففي الجلسة رقم (٤١) عقدت الباحثة فالنتينا بارادیسي Valentina Paradisi (جامعة بولونيا – إيطاليا) مقارنة بين دوروثي ريتشاردسون، وكاثرين منسفيلد، وماي سينكلير من حيث الجنون وتمثيل وضع المرأة في الأدب الإنجليزي الحداثي. بينما تناولت الباحثة ماريا صوفيا بيمنتل بيسكايا Maria Sofia Pimentel Biscaia (جامعة آفيرو – البرتغال) موتيفة المرأة المجنونة في الأدب ما بعد الكولونيالي بهدف التساؤل حول أدوار النوع التقليدية والأدوار الهجين، وأوجه التشابه والصراع في العلاقات بين الجنسين، وتجليات السلطة الأبوية.

في الجلسة رقم (٤٢) قدمت الباحثة روزالينا كاييرو تيكي Rosalina Caeiro Tique (جامعة لشبونة – البرتغال) رؤية فيرناندو بيسوا للجنون في ديوانه "عازف الكمان المجنون" إلى جانب تأويله الخاص لـ"فن الشعر" لـ أرسطو في مقدمة الرواية سالفة الذكر. وفي ورقته البحثية قام الباحث ستيفن جاريت Stephen Garrett (جامعة موناش – أستراليا) بتحليل قصيدة "زوجة لوط" لآنا أخماتوفا حيث ربط بين الأسطورة الإغريقية – تحديداً شخصية ميدوسا – واستخدام صور العماء والدماء كتشخيص للحماقة المتخولية.

الجلسة (٤٤) تحدثت فيها الباحثة فاسيليكي ديمولا Vasiliki Dimoula (كينجز كوليدج لندن – المملكة المتحدة) عن أصول القصيدة الغنائية الرومانتيكية وارتباطها بالفصام، وركزت الدراسة في جانبها التطبيقي على قصائد لهولدرلين ووردورث. وتناول الباحث أليستير سويفن Alistair Swiffen (جامعة أكسفورد) شعر جيرارد نرفال حيث ربط بين الشعر واستخدام الاستعارة والإصابة بالمرض العقلي إلى جانب التأثر بالحداثة.

وألقت الرئيسة الختامية البروفسورة سوزان ستيوارت Susan Stawart (جامعة برنستون – الولايات المتحدة الأمريكية) بعنوان "حماقة أندروماك" حيث قامت بقراءة جديدة لمسرحية أندروماك ليوربيديس، ثم تلا محاضرتها الإعلانات الختامية وتوصيات المؤتمر.

النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين (*)

ميشيل جاريتي/ عرض: محمد أحمد طجو

يتكلم المترجم وكاتب هذه السطور في تقديمه للترجمة عن أسباب اختياره، فيذكر أن الكتاب يقع ضمن مجال اختصاصه، وأنه مهتم بالترجمة. ويذكر أيضا أن الكتاب من الكتب الحديثة في هذا النسق العلمي، ويعرض بأسلوب موجز، وبدقة ووضوح بالغين للمؤلفات النقدية الكبرى التي خلفها لنا كبار النقاد الفرنسيين، ويمكن أن يجنب القارئ الخلط أو عدم الدقة والوضوح في كثير من الأبحاث والمترجمات العربية. ذلك أن من أهم أسباب ترجمة الكتاب وعي الأجنبي المختص لتراثه في هذه المجالات، وتفقهه، وتعمقه فيه أكثر من العربي، لاسيما إذا كان هذا الأخير من الهواة الذين لم تسنح لهم فرصة تلقي هذه العلوم الإنسانية عن باحثين مختصين، والذين لا يتمتعون بالصبر والأناة الضروريين للبحث ولاستيعاب ما يستجد من تطور في هذا النسق العلمي المهم. ويشكل الكتاب أيضا مرجعا مهما يغطي نسبة كبيرة من مقرر النقد الأدبي الذي يدرسه طلاب الجامعات العربية في أقسام الآداب واللغات، ومرجعا مفيدا للباحثين والنقاد والمدرسين على حد سواء.

شارك ميشيل جاريتي Michel Jarrety، الأستاذ في جامعة السوربون، في تأليف - أو ألف - العديد من الكتب مثل تاريخ فرنسا الأدبي (٢٠٠٦)، والشعرية (٢٠٠٣)، وقاموس الشعر من بودلير إلى أيامنا (٢٠٠١)، والشعر الفرنسي من العصر الوسيط حتى أيامنا (١٩٩٧)، وبول فاليري (١٩٩٢)، وفاليري أمام الأدب(١٩٩١). وأما كتابه الذي نحن بصدده فيحتوي على مقدمة، وسبعة فصول، وخاتمة:

الفصل الأول: لانسون المنعطف

(*)" النقد الأدبي الفرنسي في القرن العشرين" تأليف: ميشيل جاريتي، ترجمة د. محمد أحمد طجو. وقد صدرت الترجمة عن إدارة النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرياض ١٤٢٥/ ٢٠٠٤. وهي الترجمة الكاملة لكتاب:
Michel Jarrety, La critique littéraire française au XXe siècle (Paris, PUF, 1998).

الفصل الثاني: أجوبة الكتاب
الفصل الثالث: وعي النقاد
الفصل الرابع: النقد الرديف
الفصل الخامس: النقد الجديد
الفصل السادس: المذاهب الشكلانية
الفصل السابع: أهي رجعة لنهاية القرن؟

اختار ميشيل جاريتي تعريف النقد من خلال ثلاثة مفاهيم مختلفة ينبغي التمييز بينها؛ وهي النقد الصحفي الذي يعمد – وهو في غمرة الأحداث – إلى الفرز وإصدار الحكم فيدعو إلى القراءة أو ينهى عنها؛ ونقد الكتّاب الذي من مطامحه توثيق صلة قراءة بالكتاب كتلك التي تنشأ بين المسافرين في رحلة ما، وأخيراً النقد الجامعي، ووظيفته الإسهام في فهم أفضل للمؤلفات في تفردها وتعاقبها، وفي قراءتها على أحسن وجه بطبعات منقّحة، وفي جعلها أقرب إلى القارئ المعاصر مما هي دون هذا النقد. فغاية النقد أن يشكل معرفة بالأدب، وغاية هذه الإسهامات الثلاثة المتباينة، والمتعددة الطرائق، أن تشكل مجمل "المؤلفات الكبرى" وتؤسسها شيئاً فشيئاً؛ لأن الحكم الذي تصدره عليها ضمنا – سواء بالقبول أو الرفض – هو السابق دوماً، وهو الذي ينشئ معرفة حول النص المنقود باعتباره جديرا بالتعليق عليه. وليست هذه المجالات الثلاثة معزولة بعضها عن بعض، فلئن كانت الصحافة الأدبية تنشر طواعية مقالات المؤلفين أو الأساتذة، كما تنشر تعليق الكتّاب ومقترحاتهم النظرية؛ فإن هذا ينمّي البحث كله أو يعدّل اتجاهه أو يؤيده.

ويقر جاريتي بأن هذا التعريف بسيط إلى حد مبالغ فيه؛ لأن النقد الجامعي لا يكفُّ عن التساؤل عن مهمته، وسؤاله مطروح على الجميع: كيف نتكلم على الأدب؟ وكيف نكتشف مغزاه الحقيقي نحن معشر القراء؟ ويشكل تنوع أجوبة هذا السؤال تاريخا يندمج فيه الفكر القلق أو الواثق بنفسه، مع ذلك التساؤل عن جدوى النقد نفسه. ويقر أيضا أن لا أحد يجهل أن التعليق لم يعد يهتم باكتشاف حقيقة النص، بل يبحث عن معناه: خفيا أو مستتراً، يُعرف من رسالته أو من شفرته (code)، أو من العلاقة التي تربط بين هذه وتلك. وقد يُقرأ في المؤلف وحده، أو ينفتح على ما حوله، أو يكون متضامنا مع كلامه المنطوق وحده، أو متّسِعا على ما عداه. تلك هي الصعوبة التي يواجهها النقد بصفته أحد الأنساق العلمية؛ لكي يحدد مجاله، ويتأمل في موضوعه المشروع له، ويعين في النهاية، المنهج التأويلي الذي اختاره، ودرجة العلمية التي توصل إليها وارتضاها، فهل يقبل بها على عِلاّتها، أم يطوّعها لحاجته؟

وقد نجح الكاتب نجاحا كبيرا في شد انتباه القارئ لموضوعه وفي بلوغ الهدف الذي حدده لنفسه، وبرهن على سعة إطلاعه، وعلى تعمقه في الموضوع الذي تناوله؛ إذ إن صعوبة الكلام على النقد تماثل صعوبة الكلام على الأدب إن لم تكن تفوقها، وإن الكتاب يعرض موضوعه بإيجاز ووضوح بالغين، وذلك على الرغم من طموحه المحدود: إهماله التفكيكية Déconstruction التي نظّر لها دريدا Derrida، وتوقفه فقط عند الأعمال الجامعية، وعند بعض مؤلفات كبار الكتّاب الذين كان لهم أثر بالغ في مقاربتنا الأعمال

الأدبية. و الواقع أن الكتاب يبدو لنا مُقصرًا من نواح عديدة؛ إذ إنه يقتصر على النقد الفرنسي، ولا يورد مقتطفات من النصوص النقدية، ونادرا ما يعتمد التنصيص والتوثيق العلمي المتعارف عليه، ويتناسى للأسف– من ناحية ثانية– أعمالا جامعية عديدة ذات نوعية عالية، ولكنها لم تترك تأثيراً حقيقيا. ويعتبر الكتاب مقصرا أيضا من ناحية ثالثة؛ إذ إنه يختصر كثيرا صفحة المراجع والمؤلفات النقدية. ويتضح مدى تقصير الكتاب بمقارنته بالكتب الأخرى مثل كتاب جيروم روجيه[1] Jérome Roger المعنون *النقد الأدبي* (١٩٩٧)، وكتاب آن موريل[2] Anne Maurel الذي يحمل عنوان *النقد*(١٩٩٤)، وكتاب *النقد الأدبي في القرن العشرين* (١٩٨٧) بقلم جان إيف تادييه J.-I Tadier[3]، الذي صدرت له في عام ١٩٩٣ ترجمتان عربيتان: ترجمة د. منذر عياشي (دار الإنماء الحضاري، حلب)، وترجمة د. قاسم المقداد (وزارة الثقافة السورية، دمشق).

جاء كتاب روجيه في ١٢٨ صفحة من القطع الصغير، لكنه يمتاز بأنه يحتوي على مقتطفات من نصوص الكتاب والنقاد، وعلى جدول تاريخي تسلسلي من سبع صفحات لأهم الأعمال الأدبية والنقدية من القرن الثامن ق. م. حتى عام ١٩٩٠، و فهرس بالمراجع النقدية من ست صفحات، وفهرس بالأسماء من صفحتين. وأما كتاب موريل فقد جاء في ١٥٥ صفحة من القطع المتوسط، وشمل مقدمة، وخمسة فصول، وخاتمة، وكشفا بالمصطلحات، وفهرسا بالأسماء من ثلاث صفحات. ويتميز كتاب موريل عن الكتب الأخرى بأنه يورد بعض النصوص المهمة في نهاية كل فصل ويوثقها، وهو أمر يحمد عليه؛ نظرا لفائدتها ولصعوبة الحصول عليها أحيانا. ويعد كتاب تادييه من أهم الكتب وأشملها في مجال نقد النقد: شمل الكتاب النقد الأدبي في القرن العشرين فجاء في ٣٢٠ صفحة من القطع الكبير، وتضمن مقدمة، وعشرة فصول، وخاتمة، وتسع صفحات من المراجع، وفهرسا بالأسماء من ثماني صفحات.

وأما كتاب جاريتي فإنه لا يرمي إلى استعراض مختلف المنهجيات التي تؤطر حقل الدراسات النقدية اليوم، ولكنه يجعلها في مكانها حين يعرض المؤلفات النقدية الكبرى. ويحاول إلقاء الضوء، ضمن استمرارية التاريخ الذي شكلته منذ بداية هذا القرن، على التطورات التي لم تتتابع بجلاء، بل تداخلت أشدّ التداخل. ويبدو أن حيّز الكتاب المحدود جعل مؤلفه يضطر إلى مسار محدود، وإلى الالتزام – إلى حد الإخلال أحيانا – بتقديم الطرائق الأساسية من الروابط التي نقيمها مع المؤلفات، وهذا ما يدعوه ستاروبنسكي Starobinski العلاقة النقدية، وبتوضيح درجة العلاقة التي يقيمها المعلّق مع النص الذي يدرسه، والانتباه الذي يُبديه إلى تفرد المؤلِف الأدبي أو قوانينه العامة. فقد أولى الجميع اهتمامهم أولا بالدقة المنهجية، وبحرية الكتابة، فهناك دوما تداخل يصعب تمييزه بين أسلوب التأويل الشخصي واللجوء إلى معارف منتزعة على أوسع نطاق من مختلف العلوم الإنسانية منذ أكثر من خمسين سنة. وتدور القضية في مجملها في رأي جاريتي حول "تحديد الاستقلالية التي يعمد إليها القول النقدي في تعامله مع العمل الأدبي؛ فإما أن يختار الكاتب الاختفاء أمام هذا العمل وعدم الإعلان عن شخصيته في الخطاب الذي يقدمه، وإما على العكس، أن يصمد أمامه توكيدا لحضوره الدائم. وهذا في النهاية تتاج المكانة (statut) التي

يكوّنها النقد عن ذاته، ما بين الرضوخ لكتابة الآخر، أو سيطرة كتابته هو" (ص ٥).

لكن في البداية لابد من الكلام عن المنعطف الحقيقي، وهو موضوع الفصل الأول (لانسون: المنعطف)، الذي يمثله لانسون Lanson الذي استنكر علموية تين Taine وتصلب برونوتيير Brunetière التنظيري، كما يمثله نقد تلامذته، وإعادة تأسيس النص و "ما قبل النص" l'avant-texte الذي يستبق النقد التكويني la critique génétique في زماننا، إذ يعالج جاريتي في هذا الفصل المحورين الآتيين: أمجاد التاريخ، وإعادة تأسيس النص.

ويلاحظ جاريتي في الفصل الثاني (أجوبة الكتاب) أن النقد الأدبي عرف بعد لانسون حالة من الجدب، وأن الجامعة استأثرت به لنفسها. ويفيد أنه يمكن التعرف عليه في سعة العلم الحذرة التي يشهد عليها النقد فيما بين الحربين العالميتين، وأنه لا يكاد يستثنى منه سوى أعمال جان بريفو Jean Prévost (١٩٠١ -١٩٤٤)، وفي المقام الأول أطروحته: *الإبداع لدى ستندال، دراسة عن مهنة الكتابة ونفسية الكاتب* (١٩٤٢)، ودراسته عن *بودلير* Baudelaire (١٩٥٣) التي حررها قبيل وفاته أثناء مقاومة المحتل النازي سنة ١٩٤٣ - ١٩٤٤م. ولأسباب شديدة الوضوح، يرى جاريتي أن هذين الكتابين لا يقطعان الروابط ما بين المؤلف وعمله الأدبي، ولكنهما لا يبتعدان عن مصادر المعرفة الواسعة، وإن اتضح فيهما رفض قاطع لاختزال الكاتب إلى عنصر مصادره فحسب. ويضيف أنهما يوجهان التحليل نحو دراسة أصيلة لفن الكتابة، ومشروعية مهمة الناقد بأن يتوصل إلى النتائج بطرائق لا يقدر الكاتب على ولوجها. ولأن بريفو كان روائيا أيضا؛ فقد أثبت هذان الكتابان أن معرفة الأدب قد تعمقت على أيدي الكتّاب لا على أيدي أساتذة الجامعة. ويسارع جاريتي إلى القول: "إنه بينما كان النقد الجامعي يستهلك نفسه في توضيح الأعمال الأدبية بما هو خارجي عنها، كان بعض الكتّاب، على العكس من ذلك، يتفقون جميعا على قراءة تبتعد بالنص عن كل خطاب سابق، مما أسهم في التعريف الملائم للموضوع الأدبي، وهذا ما لم تفكر اللانسونية فيه. ولا شك أنه لم يكن مفاجئًا أن يفضي هذا الاختلاف إلى تعارض واسع بين ممارسة الشارح الذي يّمحي أمام العمل الأدبي، وممارسة الكاتب الذي يرتفع إلى مستواه، بين قراءة تفسر المعنى وخطاب يضاعفه بامتياز"(ص ٢٥). ويستخلص جاريتي من نقد الكتّاب هذا — ويتكلم عن بيغي Péguy على وجه الخصوص (١٨٧٣ -١٩١٤) وبروست Proust (١٨٧١ - ١٩٢٢) وفاليريValéry (١٨٧١ - ١٩٤٥) وبولان Paulhan (١٨٨٤ - ١٩٦٨) - أن معارضة ما قد أثبتت وجودها العنيف أو الرهف، وهو ما سُمّي في مطلع القرن "المنهجية الحديثة"؛ أي: الوضعية اللانسونية. ويعتقد جاريتي أن الفكر الذي طوّره هؤلاء الكتاب هامشي جداً، فهو لم يؤثر تأثيرا سريعا في الجامعة التي كانت منكفئة على ذاتها بقوة، ولكنه صيغ صياغة متينة تجعلنا حتى اليوم مدينين له. ويعالج جاريتي ما سبق من خلال المحاور الآتية: قراءة بلا تاريخ، والشعرية، والبلاغة.

وفي الفصل الثالث (وعي النقاد) يرى جاريتي إلى جانب أجوبة الكتاب تطورا موازيا ارتسم - أو توطد - في وعي نقاد يعتبرون القراءة حدثا يعبر به القارئ عن تناميه الذي يتلقاه في القراءة نفسها. ويؤكد أن النقد أصبح شيئا مختلفا عن التعليق على النص القائم على حياد معرفي وضعي، وعن مقاربة المؤلفات باعتبارها موضوعا لغويا، مثلما يفعل فاليري أو

بولان . والشاهد على هـذه القراءات التي تتـدخل فيهـا الـذات تدخـلا فرديـا، والـتي تتابعـت ما بين الحربين العالميتين، دراسـات كل مـن جـاك ريفيير Jacques Rivière (١٨٨٥ – ١٩٢٥)، وشارل ديبوس Dubos Charles (١٨٨٢–١٩٣٩) من *المجلة الفرنسية الجديدة*، ثم ابتداء من الثلاثينيات مارسيـل ريمـونMarcel Raymond (١٨٩٧ –١٩٨٤م) وألبير بيغان Albert Béguin (١٩٠١ –١٩٥٧م) مؤسسا مـا اصطلح علـى تسميته بمدرسـة جنيف: " لدينا إذا، مؤسستان: مجلة وجامعة، ولدينا في الوقت نفسه نمطـان مـن المؤلفين: أحدهما كاتب مقالات، والآخر أستاذ جامعي. لقد شكّل هذان المكانان المتواضعان على سـطح الخريطة، كوكبتين نقديتين يصعب قياسهما وتقديرهما" (ص ٤٠).

ويؤكد جاريتي أن *المجلة الفرنسية الجديدة* احتضنت نقدا ذا مستـوى استثنائي، إلا أن تنوع مؤلفيه حال دون الجمـع في ممارسـة واحـدة، بـين أندريـه جيـد André Gide (١٨٦٩ – ١٩٥١)، ومـارسيـل أرلان Marcel Arlan (١٨٩٩ – ١٩٨٦)، وجان بولان الذي تـولى إدارة المجلـة بعـد وفـاة جـاك ريفيير، و كـان ينظِّر لمقاربـة معينـة، وبـين تيبوديـه Thibaudet (١٨٧٤ – ١٩٣٦) الذي كانت إسهاماته العديدة الممتازة قد جعلته، ابتـداء مـن ١٩١٩، أحد الشركاء الأساسيين في *المجلة الفرنسية الجديدة*. ويفيد جـاريتي أنـه إن كـان تيبوديه يقرر ضرورة التقاء القارئ بالفكر المبدع للكاتب – ويقترب بذلك من ريفيير وديبـوس – فإن ما يحدد ممارسته المهتمة بالتدقيق في منهجيته – وشاهدها *فيزيولوجيا النقد* (١٩٣٠) – المنفتحة على ما لا يحصى من المؤلفات، هو شـبكة مـن العلاقـات الـتي يحـرص علـى أن ينسجها من المؤلف المقروء، ومن المؤلفات السابقة واللاحقة، ما يتيح له فهما أوفى عن طريق التشابه أو الاختلاف: يقـدم تيبوديـه عـددا كـبيرا مـن التـصنيفات – النـوع، والمـوروث، والجيل، والبلد – ويميل إلى رسم خريطة حيث يختفي في الغالب تفرد الكتـاب (وهـذا مـا أُخِذ عليه)، كما يختفي حضور المؤلفين، وذلك عمل لافت للانتباه في تلك الفـترة. وأدى بـه هذا كله لا إلى التاريخ بالتأكيد، بل إلى نوع من الجغرافيا الأدبية. ويضيف أنـه لا يمكننـا أن نتحدث بالطريقة ذاتها عن مدرسة جنيـف فعليـة، دون أن نقـع في الخطـأ؛ لأنهـا تـسمية ليست وليدة واقع حقيقي، ولأن أعضاءها ليسوا جميعا من جنيف، ولأن مارسيل ريمـون لم يسع إلى إنشاء مدرسة. وعلى نحو أعمق؛ لأننا نشمل بذلك مجموعة من النقاد الذين توزعت كتاباتهم علـى مـدة متطاولـة، حتـى لا يمكـن لمقاربتهم إلا أن تتجـدد بـالتطور ذاتـه للفكـر المعاصر، خلال ما يزيد عن نصف قرن. ويؤكد جاريتي أن علاقات الصداقة والتعارف كانت تربط بين هؤلاء النقاد، وأننا إن وجدنا تقاربا أكيـدا بين بيغان وريمون قبـل الحـرب؛ فـإن عمـل جـان روسيهJean Rousset سوف يتجه نحو نقد شكلاني تشوبه بنيوية حـذرة، خلافا لجورج بوليهGeorges Poulet (١٩٠٢ – ١٩٩١) الناهض للـشكلانية، وباختـصار، لجان ستاروبنسكي الذي سوف يتأثر بمقاربة ظاهراتيـة وميـل إلى الموضوعاتية الـتي يقـترب بواسطتها من جان بيير ريـشار Jean-Pierre Richard، علـى سـبيل المثـال. وأمـا ريمـون وبيغان فقد جعلا من الأدب تجربة فرديـة، أو حتـى وجوديـة، تتجـاوز المؤلفـات، وتـضفي معنى متزايدا على حياتهم الخاصة. وبدلا وجهة القراءة تبديلا جذرياً، فلم تعـد تبحـث عـن دلالة مفهومة في متناول الجميع، بل التفتت إلى من يمارسها، ولم تفترق عـن تفكـير حقيقـي

بالعالم، يتأكد فيه الحنين إلى وحدة ضائعة. ولكنْ لدينا نوع شبيه بالتوافق المتبقي هنا، وكأنه مرحلتان متعاقبتان: المقاربة التي بدأها ريفيير و ديبوس، والفترة الأولى من مدرسة جنيف. فالتوافق بينهما ظاهر للعيان، وإن غمض على الكثير من الدارسين. ويذكر جاريتي بالدروس التي اعترف بيغان بوجودها لدى شارل ديبوس وأثنى عليها جورج بوليه أيضا، وبنشر مارسيل ريمون *دراسات حول جاك ريفيير* (١٩٧٢).

ويشير جاريتي إلى أن الصعوبة لا تكمن في تقديم هذه المؤلفات، ولكن في الإحاطة بالفكر المشترك بينها. وسبب ذلك أن النقد في فترة ما بين الحربين استطاع التعريف بمنهجيته، وتحديد مقاربته للأدب – والشعر بخاصة – مؤكدا بذلك أوليّة متطلباته. أما بالنسبة إلى مدرسة جنيف فكان ينبغي انتظار جان روسيه (مقدمة *الشكل والدلالة*، ١٩٦٢م)، وجان ستاروبنسكي (*العلاقة النقدية*، ١٩٧٠م)، وجورج بوليه (*الوعي النقدي*، ١٩٧١م) حتى تحدد النصوصُ الأكثر تنظيرا المنهجية التي يرونها ملائمة للتطبيق، وتحدث قطيعة واضحة مع مؤسسي المدرسة ذاتها. ويشير جاريتي إلى ظهور توجه جديد يفضل الانتقال من الكاتب إلى القارئ في فترة ما بين الحربين، وهي وسيلة للتماهي يتحقق بواسطتها "وعي نقدي" حقيقي. وعلى العكس من الامحاء اللانسوني للذات أمام النص، تأكدت منذ ذلك الحين المقاربة الذاتية. فالقراءة تُلزم الشخص بكامله، وتجعلنا نستغرب البعد الروحي الذي اكتسبته لدى الكتاب الأربعة: "تحتفظ كتبهم بآثار ذلك، كما تشهد عليه عودة ديبوس وبيغان وريمون على التوالي إلى أحضان الكنيسة" (ص ٤٣). ويتكلم جاريتي في هذا الفصل عن محورين أطلق عليهما اسم باريس، وجنيف.

وفي الفصل الرابع (النقد الرديف) يشير جاريتي إلى كتب أعارها بيغان اهتمامه في أواخر حياته، وتؤكد – كما لاحظ بارت Barthes – توجها جذريا للنقد يتميز بصلته مع الفلسفات الكبرى، لاسيما الماركسية، والتحليل النفسي، والوجودية، والظاهراتية. ويرى جاريتي أنه إذا كان اللجوء إلى هذه الفلسفات في ميدان الدراسات الأدبية قد بدأ مبكرا منذ ما قبل الحرب وما بعدها، فإن أعمال باشلار Bachelard استخدمت التحليل النفسي قبل أن تعتمد الظاهراتية، وإذا ظلّ عمل سارتر Sartre النقدي متصلا أشدّ الاتصال بالوجودية، فإنه انطبع أيضا بطابع الماركسية والتحليل النفسي وخاصة في كتابه الكبير *معتوه العائلة* (١٩٧١ – ١٩٧٢)، الذي لم يكتمل، والذي خصصه لفلوبير Flaubert. ويضيف جاريتي أن خصيصة أعمال هؤلاء الكتاب الثلاثة هي أنها قد توطدت مع مرور السنين. أولا: لاختلافها عن الشائع في "النقد الجديد" الذي يعمد إلى عدد من المعارف المتشكلة خارجه. أما الفلسفة التي استخدمها كل من هؤلاء الكتّاب، فهي خاصة بهم، وإن كانت تدين بالكثير – كما هو واضح في حالة كل من سارتر وباشلار– للتحليل النفسي أو الظاهراتية اللذين تم مع ذلك تعديل اتجاهيهما. ثانيا: لأن هدف هذه المؤلفات الأول، مثلها في ذلك مثل مؤلفات موريس بلانشو Maurice Blanchot التي تختلف عنها اختلافا كبيرا، ليس هدفا نقديا: يلامس طموح باشلار في المقام الأول فلسفة التخيل، وليست مؤلفاته حول الأدب سوى أحد أقطاب عمله، وهي تكمّل وتشكل كذلك أعماله العلمية والفلسفية. وأما العمل النقدي لسارتر فينتمي إجمالا إلى الفلسفة والأدب كما هو الحال لدى بلانشو، فكلاهما

روائي. "إن ما يجمع هؤلاء المؤلفين الثلاثة على الرغم من الاختلافات العميقة بينهم هو أن التعليق على المؤلفات ليس طموحهم الأول؛ فالحديث عن النقد الرديف لا يعني مطلقا أنه نقد ثانوي؛ لأن تأثيره كان حاسما. وكان ناتجا عن فكر فلسفي في جوهره، فهو لايتحكم فقط في المقاربة النقدية لهؤلاء الكتّاب الثلاثة، وإنما أيضا لا يَشغلُ في مؤلفاتهم سوى مكانة رديفة"(ص ٥٤). ويحلل جاريتي النقد الرديف من خلال المحاور أو المفاهيم الآتية: حركية الصورة، والأدب والوجود، والأدب وحق الموت.

وينتقل جاريتي إلى الفصل الخامس (النقد الجديد) الذي يعالج فيه التوجه الجذري الجديد للدراسات الأدبية ضد الميراث اللانسوني الذي بدأ بعد الحرب العالمية الثانية، والذي قام بشكل كبير على مؤلفات باشلار أو سارتر التي تعود إلى فترة ما قبل الحرب، والذي يتيح لنا تقدير الاختلاف الواسع بين "النقد الجديد" والميراث اللانسوني. ويفيد أن هذا الاختلاف توضحت رؤيته من مقالة نقدية ألفها ريمون بيكار Raymond Picard (١٩١٧ - ١٩٧٥) بعنوان: *نقد جديد أم خداع جديد* (١٩٦٥م)، ورد كتبه رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) في *النقد والحقيقة* (١٩٦٦). ويضيف أن هذا التجديد الذي أنتج حُمّى الاختلاف ازداد لهيبه حينما كان يشير إلى المقاربتين البنيوية والشكلانية اللتين توطدتا خلال عقدين ومنذ بداية الستينيات، وإلى المرحلة الثانية من نقد جديد اكتملت مرحلته الأولى منذ زمان. ويرى جاريتي أن تثبت دعائم التجديد منذ مطلع الخمسينيات بالأعمال الأولى لجورج بوليه، وجان بيير ريشار، وورولان بارت، وجان ستاروبنسكي؛ يعني تدعيم التزاوج بين المقاربة الأدبية والمُساءلة الفلسفية - والظاهراتية منها بخاصة - ولفت الانتباه إلى المتخيَّل الذي حلله باشلار، وإلى البُعد الوجودي للأدب الذي أعلى شأنه سارتر. فالمسألة تدور بمجملها، حول إظهار الدلالة الخفية، والكشف عن المعنى الكامن في ظاهر اللغة، أو بطريقة أشمل: تقعيد نقد تأويلي، حقيقي، مرتبط بما ندعوه العلوم الإنسانية، واللجوء من ثم إلى معرفة تتجاوز معرفة المؤلف. وحين اقتحمت اللسانيات، بعدئذ، مجال النقد وأثرت فيه النماذج البنيوية، فأحدثت تحولا آخر يهتم بالأشكال، انتقل النقد من القراءة التأويلية للمؤلفات المتفردة إلى المقولات الأكثر عمومية والقادرة على استخلاص الصيغ الوظيفية للإبداع الأدبي: "قام بهذه المهمة بارت الذي يشهد تطور أعماله عليها، كما نلمحها لدى روسيه أو باشلار، على حين أبدى جان ستاروبنسكي حذره الشديد من هذه التقنية المتنامية للقول النقدي، ومن التشدد المنهجي المضر بمرونة التأويل، ومن الاهتمام الزائد بالموضوعية التي تتخلى عن الذات الكاتبة، وتقطع علاقة العمل الأدبي بالوعي الذي أنتجه" (ص ٦٠). ويتكلم جاريتي عن النقد الجديد من خلال المحورين الآتيين: الموضوع .. البنية.. الوجود، ومن مشارف النص إلى النص.

وينتقل جاريتي إلى الفصل السادس (المذاهب الشكلانية) فيخلل تحت عنوان "النظرية" البنيوية، والبلاغة، والشعرية، والسردية، والسيميولوجيا (Sémiologie) التي تطرح سؤالا يتركز على درجة علميتها، وتحت عنوان "نقد" اشتغال العديد من الكتاب في الشعرية والنقد منفصلين أو مجتمعين: تفاوتت كتابات بارت النقدية عن معارف دقيقة شديدة التنظيم، وتناول في بعضها الآخر قولا أكثر فردية، وجمع في دراسات أخرى بين

الحالتين. ويشير جاريتي إلى دراستين له متتاليتين في كتابه *دراسات نقدية جديدة* (١٩٧٢) ففيهـا مقدمـة جميلـة بأسـلوب منطلـق لــ *حيـاة رانسيه* لـشاتوبريان Chateaubriand (١٩٦٥م)، وتحليل بأسلوب حافل بالمصطلحات التقنية بعنوان "بروست والأسماء" كتبـه في العام التالي تقديرا لرومان جاكوبسون. ويرى جـاريتي أن تميز بـارت في مجـال الدراسـات الأدبية تميز مزدوجا، فهو يعمد من جهـة إلى القول النقدي المتدرج بـين كـل الاحتمـالات المكنة، من خطاب يتصف بالعلموية إلى خطاب معاكس يتصف بالذاتية. وتتـوالى مـن جهـة ثانية في كتاباته المعارف المرجعية التي يؤسس عليها تأويلاته . وقد تحول بارت من المرحلـة الماركسية في الخمسينيات (في دفاعه مثلا عن مسرح بريخت Brecht في العديد من *دراسات نقدية*) إلى البنيوية في الستينيات، ثم اقترب من مجلـة *تـل كـل* Tel Quel سـنة ١٩٧٠ في كتابيه *رولان بارت بقلم رولان بارت* (١٩٧٧)، *والغرفة المضاءة* (١٩٨٠) فتباعد شـيئا فـشيئا عن النقد الأدبي، وأكد حضوره الوجودي بوضوح: "هذا الأمر المحير يمنعنـا مـن أن ننـسب فكر بارت إلى مرحلة واحدة من مراحله الكبرى"(ص ٩٠). ويحلل جـاريتي تحـت عنـوان: "خارج الميدان" قـضية الكتابـة والقـراءة فيـذكر سـولرز Sollers الـذي تـبين عبارتـه كيـف استطاعت الشكلانية أن تجعل صورة المؤلف بعيدة عن حقل الدراسـات الأدبيـة، وتـشير إلى اختفاء البعد التاريخي الـذي جعـل الـنص بـديلا عـن مفهـوم العمـل الأدبـي، ويـذكر أيـضا بلانشو، وفوكو Foucault، وبارت.

يؤكد بارت "اختفاء المؤلف" الـذي أتـاح لـه أن يـرفض جازمـا – كمـا فعـل بروسـت وفاليري قبل الحرب – أي تفسير يعود إلى الوجود المادي للكاتب، ولكنه يقطع علاقته بكـل وضوح مع النقد الجديد في المرحلة الأولى – الذي كان مرتبطا أثناءها بالظاهراتيـة والوجوديـة السارترية. من يتكلم في النص إذا؟ اللغة لا المؤلف؛ تلك اللغة الموسومة مؤقتـا بفاعـل النطـق الذي يضفي عليها معناها. وبذلك "يكون ثمن ميلاد القارئ موت المؤلف"، وقد فـسر اختفـاء هذا المؤلف "العام" بحق على أنه متابعـة لمـوت الإلـه لـدى نيتـشه.Nietzsche ولكـن حـين يتوجـه بـارت نحـو تعريـف الـنص، ويقـدم الأعمـال الأدبيـة وكأنهـا "منتوجـات متـواترة" ومنطوقات، فإن الذات تعود أدراجها و"تستمر في المقاومة" من خلالهـا، "فهـذه الـذات هـي ذات المؤلف بلا ريب، ولكنها ذات القارئ أيضا" (نظرية النص، ١٩٧٣). ويرى جاريتي أن استبعاد المؤلف كانت له تبعات نقدية عديدة. أولها – أنه أسـهم في بـزوغ دراسـات في علـم السرد، وتحليل القضية السردية داخل النص، والميل إلى نقد يلغـي مـا أسمـاه بـارت تعـسفا "أقانيم" المؤلف، وهو ما عبر عنه بنفسه قـائلا: المجتمـع، والتـاريخ، والـنفس، والحريـة. وثانيها – التأكيد الراسخ لتعددية دلالات النصوص الأدبيـة الـتي لم يمـلّ بـارت مـن الـدعوة إليها بعد فاليري. فالذاتية التي طردت من ناحية المؤلف عادت إلى ناحية القارئ. ولا ريـب أنه كان لزاما على المؤلف أن يختفي لكي يحل الناقد محله. وهذا المنظور يفسر إصرار بـارت وجنيت على وجود مؤلـف لا يدفعـه طموحـه الـساذج للتطلع إلى مرتبـة ظـاهرة أرقـى (مـن الناقد)، بل تكون الكتابتان على صعيد سواء؛ لأن الناقد مثل المؤلف، قد أصبح "ذلـك الـذي يواجه قضية اللغة، ويسبر أغوارها، لا لاستخدامها أو لجمالها" *(النقد والحقيقة)*. وإذا كـان الناقد كالمؤلف يكتب هو أيضا، فإن هذا ما يميزه من القارئ العادي. وقد نتج مما سبق شيء

من نزع القداسة؛ فلم يعد العمل الأدبي ذلك الصرح الراسخ في أبديته الذي ينبغي أن يدرس لذاته، بل أصبح شيئا يقوّمه من شاء انطلاقا من حضوره المتجدد على الدوام. وليس معنى ذلك أن يتواضع النقد ويفسر الكتابة الشفافة، بل أن يطالب ببناء شرح معاصر، متفرد يقف في مواجهة العمل الأدبي وكأنه موضوع آخر من مواضيع اللغة. و لن تقوّم جدوى هذا الشرح بمدى تقيده بواقع النص، بل على العكس، بمدى تماسك المعنى الذي ينتجه: "لم يتورع ريمون بيكار في جداله مع بارت عن اتهام النقد الجديد بأنه جعل النص ذريعة لكتابته الخاصة، بدلا من أن يحفظ له مرتبة العمل الأدبي"(ص ٩٧).

ويخلص جاريتي في هذا الفصل إلى أن هذه الفترة من الدراسات الأدبية الفرنسية تظل علامة بارزة على القطيعة أو المقاومة بالنسبة إلى المبادئ التي أقيمت في فترة المنعطف اللانسوني، وهي اختفاء المؤلف الذي ظهرت بوادره في مطلع القرن العشرين، وتعددية معنى النص مقابل افتراض حقيقة واحدة للمؤلفات، والانغلاق الذي أدى إلى إلغاء المصادر أو المؤثرات ومن ثم تأجيل التاريخ، والنهضة الجديدة للقوانين البلاغية، ونزع القداسة عن العمل الأدبي الذي أصبح "النص"، والتخلي عما جهد لانسون في تدعيمه كالاشتغال بالبيبليوغرافيا وفقه اللغة في إعداد النص. وأخيرا، إعادة تقويم القارئ والناقد الذي يؤلف، خلافا لفكرة امحاء الشارح المفترضة قديما.

وفي الفصل السابع (أهي رجعة لنهاية القرن؟)، يهدف جاريتي إلى تحديد المسيرة التي يسعى كتابه إلى رسمها، ولعل آخر فتراتها الواضحة كانت تلك التي أطلق عليها شار Char اسم الرجعة التمهيدية؛ إذ عاد النظر إلى الأدب باعتباره التجربة الوجودية للذات، وتوجه الاهتمام إلى الفردية فتطورت السيرة الذاتية، وظهر جنس أدبي يناسبه الاسم الذي أطلقه عليه سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky وهو " الخيال الذاتي"، وتعددت سير المؤلفين. ويرى جاريتي أن تنامي الاهتمام بالذات التي تكتب أيضا شجعه كثرة ما نشره الكتاب من مذكرات يومية ومراسلات ومفكرات، وأن للنقد التكويني ضلعا في هذه المسألة: "ينصرف ذهني إلى مفكرات البحث (١٩٨٦) لزولا Zola التي نشرها هنري ميتران Henri Mitterand، وإلى مفكرات العمل (١٩٩٨) لفلوبير Flaubert التي جهد في نشرها بيير مارك دوبيازي Pierre – Marc de Biasi فغدت فجأة أعمالا أدبية" (ص ١١٦).

ويتكلم جاريتي في هذا الفصل عن تزحزح الاهتمام النقدي عن مكانه؛ إذ يأتي في المقام الأول الانشغال المتجدد بأدوات المعرفة الوضعية التي اتصف بها مطلع القرن: يذكر هنا المجموعة المنجزة مؤخرا عن *بيليوغرافيا المؤلفين الفرنسيين*، والطبعات النقدية العديدة مثل نصوص سيلين Céline بإشراف هنري غودار Henri Godard، وبروست تحت إدارة جان إيف تاديبه، وسارتر بواسطة ميشيل كونتا Michel Contat ، وميشيل ريبالكا Michel Rybalka ، التي تعيد بلا شك الاعتبار إلى مهمة إعداد الطبعات. ويرى جاريتي أن تزايد اهتمام هذه الطبعات ومنذ الثمانينيات بإدماج مختارات سابقة على النص بالإضافة إلى المنوعات القديمة يمثل انفتاحا لا ينفصل عن ميلاد النقد التكويني الذي ظهر في السبعينيات، والذي اكتسب صفة شرعية بفضل إنشاء المركز الوطني للبحث العلمي CNRS سنة ١٩٧٦م، ومركز تحليل المخطوطات CAM الذي أصبح يعرف منذ سنة ١٩٨٢م باسم

معهد النصوص والمخطوطات المعاصرة ITEM الذي أنشأ سنة ١٩٩٢م مجلة جينيزيز Genesis. وأما الانزياح النقدي الثاني فقد حدث بعكس الانغلاق البنيوي؛ إذ تنتقل الدراسة من النسخة النهائية للعمل الأدبي إلى مجمل ملف المخطوط بمقاربة مزدوجة أطلق عليها اسمان أصبحا مترادفين تقريبا هما: "التكوين النصي" و"النقد التكويني" إشارة إلى المرحلتين التاليتين: الأولى إعداد ملف يحتوي تحليلا وتصنيفا زمنيا لكل الوثائق المخطوطة واختلافاتها التصنيفية (من مفكرات العمل، وملاحظات المطالعة، ومسودات ومخطوطات التصحيح أو التبييض. . . إلخ)، وصولا إلى النص المتطابق مع الأصل قدر المستطاع استنادا إلى شفرات طباعية مختلفة. وأما الثانية فهي الانفتاح على تعددية المقاربات في تأويل هذه الوثائق، ومن ثم الوصول إلى المنهجية المتعددة الأوجه التي تتناوبها جيئةً وذهابا التأويلية بالنسبة إلى المظهر الأول، وفقه اللغة بالنسبة إلى الثاني.

ويشير جاريتي إلى اكتشاف البعض في النقد التكويني "صدمة ارتدادية وضعية" بعد سنوات الشكلانية، وإلى مواطن التجديد فيه، وإلى حدود هذا التجديد، وإلى كيفية إسهامه في تبيان ما عسى أن يكون العمل الأدبي أيضاً، وما لا يكونه. وتعميقه مقاربتنا للواقع الأدبي بوسائل مختلفة منها: "التأريخ النهائي للعديد من المؤلفات، وتحديد مراحلها، وتزويد القراء بطبعات للنصوص وما قبل النصوص، ومقاربة أفضل لمنهجيات عمل المؤلفين، وتوضيح بروتوكولات الإبداع الحقيقية لدى بعضهم. وإعادة مسألة التأويلات السابقة التي تضاربت المخطوطات حولها إلى بساط البحث، وتفسير عمل الكتابة إلى مدى لم تصله حتى الآن". (ص ١١٩).

ويعرض جاريتي بإيجاز للحوار الذي يدور بين علماء النقد التكويني، وإلى بعض الانحرافات التي قد تقوِّم في مستقبل الأيام، فيذكر أن المختصين في النقد التكويني يؤكدون البعد التأويلي لعملهم، ولكن "صورة" هذا النقد مرتبطة أولا بفقه اللغة (المختلف عما سواه أو المتجدد فهذا سؤال مطروح)، وأفضل شاهد على ذلك الأعمال المحققة، وبروتوكولات النسخ البارعة، ووجود مختبر المركز الوطني للبحث العلمي، حيث يعد النقد التكويني المنهجية النقدية الوحيدة المعترف بها مؤسساتياً، والمقدرة علميا أيضا على حساب الأبحاث الأخرى المتفرقة التي ينجزها الأفراد. ويرى أيضا أن النقد التكويني يطلق على نفسه صفة المنهج العلمي الجديد، وليس المنهجية الجديدة، ولكن تجديده يتعلق في المقام الأول، بتبديل موضوع بحثه، والانتقال من النص إلى ما قبل النص، ومن المكتوب إلى عملية الكتابة. ويعمد بحثه المتكيف مع المخطوطة، إلى مقاربات مختلفة يمكن تطبيقها على النسخة النهائية أيضا: مثل المقاربات التحليلية، والاجتماعية، والموضوعاتية، واللسانية، والسردية . . . إلخ. ويشير أخيرا إلى أن المفارقة تأتي من تلقي نتائجه؛ إذ إن ما قبل النص الذي يبحث عنه المختصون في النقد التكويني لتقديمه إلى القراء لا يمثل إلا إنتاجا ثانوياً، وهو ضوء خافت تلقيه الدراسة على بدايات بعض المؤلفات الكبرى. وإلى أن النقد التكويني يعبر، من الوجهة التنظيرية، عن أقصى انقلاب معاكس للبنيوية التي أعادت تقويم النص وأنقصت من قدر المؤلف، فقد جاء لينقص من قدر النص ويعلي من قيمة المؤلف: "نزع النقد التكويني القداسة عن النص منذ أن اختار أن يصرف اهتمامه إلى نسخ أخرى، ويتعامل معها تعامله

مع النسخة الأصلية التي ارتضاها المؤلف وعدّها نهائية؛ ويقرر أن تكون هذه النسخ مقروءة أيضا. وأطاح بمكانة مفهوم الأثر الأدبي بوصفه كتابة نهائية، وعمم ذلك على النصوص كلها (حينما تكون هناك عدة نسخ مكتوبة)، وعلى مخطوطاتها أيضا منذ أن أعطى لما قبل النصوص صفة الموضوع الأدبي" (ص ١٢٢).

ويقرر جاريتي في الخاتمة أن خريطة الاتجاهات النقدية المختلفة تداخلت معالمها، وأن ما يطبع حاضرنا هو نوع من التزاوج بين المقاربات، والترابط القوي بين مطلب فقه اللغة والهمّ التأويلي، وأن الحدود لم تعد راسخة؛ ما يؤكد أن أي منهجية لا يمكن أن تكون وحدها النقد كله؛ إذ ما أن يستكمل المرء عدته التنظيرية الثقيلة حتى يجد نفسه أكثر استعدادا لإيجاد منهجية لها: "إن كل شيء يحدث كما لو أن كل امرئ لا يهتم إلا بتعميم مذهبه، ولا يتكلم إلا عن نفسه، باستثناء الأسلوبية التي عرفت، منذ نهاية الثمانينيات، توسعا رائعا وغير متوقع. ويبدو أن النقد بعد عهوده الزاهرة، يواجه تجربة عهد الركود. ولكن إلى متى؟" (ص ١٢٤).

الهوامش:

(1) Jérôme Roger, La critique littéraire (Paris, DUNO, 1997).

(2) Anne Maurel, La critique (Paris, Hachette, 1994).

(3) Jean-Yves Tadier, La critique littéraire française au XXe siècle (Paris, Befond, 1987).

فصول

فن

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

المكتبات الإلكترونية :

في تطور غير مفاجئ تؤكد المعلوماتية على أحد مبادئها في انتقال المال من يد القلة إلى المعرفة في يد الكثرة، ويتأكد هذا المبدأ عبر ثورة النشر الإلكتروني للكتب والمخطوطات التراثية والمطبوعات المعاصرة مما أوجد مصطلحات جديدة في عالم الثقافة مثل المكتبة الإلكترونية، والنشر الإلكتروني، وصار من الطبيعي عند التحدث عن امتلاك كتاب، السؤال عن كونه بي دي إف (PDF) أم وورد (word) أم مطبوعة ورقية؟ وهو ما ساعد في انتشار مطبوعات نادرة ومخطوطات قديمة، ناهيا عن سهولة تداولها والتعامل معها.

ولهذه الكتب والمخطوطات شكلان لا ثالث لهما على صفحات الإنترنت والمواقع المختصة، أحدهما يتم تقديمه في شكل بي دي إف (PDF) أي أنه مأخوذ بطريقة الصورة المطابقة تماما للكتاب المطبوع عن طريق الإسكانر (scanner)، ويحتاج في قراءته لأحد برامج قراءة النصوص الصامتة، وأشهرها برنامج أكروبات ريدر المتخصص في ذلك ، ولهذا الشكل البي دي إف (PDF) مميزاته، والتي يأتي أولها إمكانية التوثيق عن الكتاب لأنه غالبا ما يكون مأخوذا بطريقة الصورة المرئية بدءا من غلاف الكتاب وبيانات الطبعة ودار النشر، وانتهاء بالغلاف الخارجي الخلفي.

أما الشكل الثاني: فهو تقديم الكتاب بطريقة الوورد (word)، وله فوائده في إمكانية التحكم في حجم النص وشكله عند قراءته، كما أنه يفيد في الاقتباس بطريقة النسخ واللصق عند الحاجة إلى ذلك، إلا أنه يفتقد إلى إمكانات التوثيق الدقيقة لاختلاف الصفحات في الكتاب عن أصولها في الكتاب المطبوع من حيث الموضع، ناهيا عن الخوف من إمكانية اختلاف النص عند كتابته على الوورد (word) بالحذف أو الإضافة أو الخطأ.

أما عن طبيعة الكتب ومادتها العلمية، فإنها لا تكاد تقتصر على مجال بعينه، وإن كانت كتب التراث تحتل المرتبة الأولى، وبخاصة الكتب الدينية والفقهية والتاريخية،

وتليها مباشرة كتب الأدب والفكر العربي، ثم تأتي تصنيفات عدة لهذه الكتب تبعًا لثقافة مصممي الموقع، وتوجهاتهم الفكرية.

وفيما يلي نقدم أشهر المواقع التي تهتم بتقديم الكتب الإلكترونية المجانية، وتسمح بتحميلها على جهاز الكمبيوتر سواء بطريقة الضغط أو الفك :

- مكتبة المصطفى الإلكترونية:

http://www.al-mostafa.com

وتضم أحد عشر تصنيفا، مرتبة ترتيبا تاريخيا. ويضم كل تصنيف منها، عدد من الصفحات الداخلية، وتضم كل صفحة عددا من الكتب مرتبة تحت قائمة العنوان، وقائمة المؤلف، وقائمة التصنيف، مثال :

التصنيف Classification	المؤلف Author	العنوان Title
الشعر العربي دواوين	فاروق جويدة	المجموعة الكاملة
الصوفيون تراجم- الصوفية	قاسم محمد عباس	الحلاج الأعمال الكاملة
الأدب فلسفة	لطفي عبدالبديع	التركيب اللغوي للأدب
محيي الدين بن عربي	نصر حامد أبو زيد	فلسفة التأويل
مصر	مجمع اللغة العربية	المعجم الكبير الجزء الثالث
الإسلام والتفرقة	محمد البهي	التفرقةالعنصرية والإسلام

وهكذا تتنوع الكتب على الموقع، وهي موضوعة جميعها بطريقة البي دي إف (PDF) السابق الإشارة إليها، ولتحميلها يكفي فقط الضغط على عنوان الكتاب ليبدأ مباشرة في التحميل، علما بأن الموقع يدعم برامج التحميل والتجزئة.

- مكتبات إلكترونية :

http://www.maarif.ae/elibrary.htm

ويضم الموقع روابط عدة لكثير من المكتبات الإلكترونية المتوافرة على شبكة النت، مثل مكتبة الوراق، ومكتبة الكونجرس، وموسوعة المعارف البريطانية، وغيرها من المكتبات والمواقع الإلكترونية.

- مكتبة جوار الإلكترونية :

/http://jewar.com

عند الضغط على العنوان السابق سيظهر اسم المكتبة باللون الأحمر، وأسفله سطر مكتوب عليه (كتب إسلامية طبية تقنية نفسية طبية أطفال وقصص أبحاث ودراسات أكثرمن ١٥ الف كتاب الكتروني مجاني)، وعند الضغط عليه يتحول الموقع إلى المكتبة التي تم تصنيفها إلى :

- قسم الكتب الإسلامية ٤٩٨٨ ملفا.
- قسم الكتب الطبية ٩٠ ملفا.
- قسم الصوتيات الإسلامية ٦١٢ ملفا.

- قسم الكتب العلمية ١٠٧ ملفا.
- قسم كتب الأدب واللغة ٦٤٢ ملفا.
- قسم الكتب التاريخية ٣١٨ ملفا.
- قسم كتب باللغة الإنجليزية ٢٣٤ ملفا.
- قسم الكتب التقنية ٦٨٣ ملفا.
- قسم كتب الأطفال ٩٦ ملفا.
- قسم كتب الشرع والقانون ٢٩ ملفا.
- قسم الكتب المتنوعة ٢٣٦ ملفا.
- قسم الكتب الاقتصادية ٨٥ ملفا.

وتسمح كل الأقسام السابقة بتنزيل الملفات على الجهاز، وهي محفوظة بطريقة البي دي إف.

- **موقع المكتبة العربية :**

http://abooks.tipsclub.com/

ويضم تقسيمات لكتب في مجالات عدة منها : الكتب الإسلامية (٦١٩)، والقصص والروايات والمسرحيات (٢٣٥٦)، والكمبيوتر والإنترنت (٦١٩)، والأدب العربي (٥٥٣) ويضم بداخله الشعر والنقد والمؤلفات الكاملة لـ نزار قباني والجاحظ والعقاد وغيرهم، الرياضيات (٣٠)، والشرع والقانون (٢٩)، واللغات (١٩١)، والتاريخ والحضارة (١٦٥)، والجغرافيا والرحلات (١٥)، وتنمية الموارد البشرية (٢٧٣)، وغيرها من الأقسام، مع ملاحظة أن كلمة السر لفك أي كتاب بعد تحميله موجودة أعلى صفحة التنزيل للكتاب تحت عنوان كلمة السر، وعند الضغط عليها توجد حروف تصلح لفك كل الكتب.

- **موقع مكتبة يعسوب :**

http://www.yasoob.net/ar/index.html

ويبدأ الموقع بتوفير خانات للبحث عن الكتب المرادة بكتابة اسم الكتاب، ثم يوفر روابط للكتب مرتبة حسب ترتيب الحروف، وحسب المؤلف، وحسب الموضوع، ويحتوي الموقع على عدد ٣٠٦٣ كتابا تميل في معظمها إلى الكتب الإسلامية.

- **موقع مكتبة الوراق:**

http://www.alwaraq.com

وقد سبق الحديث عنه في المواقع التراثية ع ٦٤، بوصفه موقعا يهتم بكتب التراث العربي في الثقافة والفنون والأدب وكتب اللغة والدين ، ويضم كتبا تراثية عدة، منها : خزانة الأدب ، والعقد الفريد، وشرح نهج البلاغة، والحكم العطائية، وصبح الأعشى ، وغيرها من كتب التراث في نصوصها الكاملة مرتبة بطريقة الصفحات.

• موقع مكتبة الإسكندرية :

http://www.bibalex.org/arabic

ويتضمن بعض الروابط الخدمية التي تتيح إمكانية البحث عن الموضوع أو عنوان الكتاب أو المؤلف أو الناشر، ومن ثم يعطي معلومات عن الكتاب لتسهيل البحث عنه في المكتبة، وليس من خلال النت.

• موقع مكتبة الكونجرس :

http://www.loc.gov/index.html

ويضم أقسام للأسرة والطفل، والناشرين. والباحثين. والزائرين، والمعلمين، وأقسام عن التاريخ والشعر وحقوق النشر، وغيرها من المواقع الداخلية، وهي باللغة الإنجليزية في إجمالها.

• موقع مكتبة تكنولوجي فورس :

http://www.tech4c.com/vb/showthread.php?t=

ويضم كتبا عديدة ومتنوعة بطريقة الـ بي دي إف (PDF)، وجميعها قابل للتحميل، إلا أنها غير مرتبة بتصنيف أو ترتيب خاص، وإن كانت تميل في غالبيتها إلى الكتب الإسلامية، وكتب الفقه والأصول، والبرامج الإلكترونية الخاصة بموسوعات الفتاوى والفقه والحديث والمصطلح، والقرآن الكريم.

• موقع شبكة طعس الإلكترونية :

http://www.t3as.com/book/index.php

ويضم أقساما متعددة لكتب في مختلف المجالات، منها : قسم الكتب الإسلامية (عدد الملفات: ٤٩٨٨)، قسم الكتب الطبية (عدد الملفات ٩٠)، قسم كتب اللغة والأدب (عدد الملفات : ٦٤١)، وهو موقع يتشابه كثيرا مع موقع مكتبة جوار الإلكترونية، وإن كان يتميز بأن كل روابطه تقريبا نشطة وقابله للتحميل.

• موقع ستار تايمز :

http://www.startimes2.com/f.aspx?t=

ويحتوى هذا الموقع من بين أقسامه العديدة على رابط بعنوان أدب وشعر، وبداخله عناوين تخص الروايات، وأخرى للقصص، وعند الدخول مثلا على قسم الروايات، يطالعنا الموضوع الأول بعنوان ما يطلبه الأعضاء، وفيه جدول يمكن للمتصفح تعبئة بياناته باسم الرواية التي يطلبها ومؤلفها، ويلبي الموقع الطلب، كما أنه يوجد به عدد من الزوايات المعاصرة لـ إبراهيم أصلان، وخيري شلبي وغيرهم.

إضافة إلى المكتبات التي تزخر بها المنتديات عامة وتتنوع بين الهواة والمحترفين، والمتعاونين في رفع الكتب على سبيل المشاركة لتبادلها عبر شبكة النت، وهو ما يشكل حركة واسعة في نشر الفكر العربي وتراثه وحداثته على نحو لم يسبق للتاريخ العربي أن شهد له مثل هذا التداول، ويبقى السؤال عن مدى أثر هذا الاتساع والانتشار لكل ما خطته العربية من كتب ووثائق ؟ ومدى إسهامه في تشكيل معلوماتية عربية قادرة على التخطي ؟!

غالى شكرى



حول تجربة الناقد الدكتور غالى شكرى
فى الشعرية العربية
أمجد ريان

شهادة :
غالي شكري : تجربة "القاهرة" حتى آخر نفس
عبده جبير

ببليوجرافيا
سامى سليمان أحمد

حول تجربة الناقد الدكتور غالي شكري في الشعرية العربية

أمجد ريان

من أكثر التوجّهات النقديّةِ شيوعا في مجتمعاتِنا في مرحلةِ الستينيات في القرن الماضى، هو ذلكَ التوجهُ الذي يهتمُّ ببحثِ العلاقةِ بين الإبداعِ الأدبىِّ والواقعِ الاجتماعىِّ وما يسودُ فيه من ظروفٍ اقتصادية، ومن رؤى أيديولوجية وفكرية، بل سياسية أحيانا، بحيث إن طبيعةَ الواقعِ الاجتماعيةِ ومستواه الحضارى في رأيهم لابد أن تتجسّدُ بشكلٍ قوى داخل الأدب سواءِ بشكلٍ واضح، أو بشكل ضمنى"[1]. هو توجه أدبى أفاد كثيرا من الفكرِ الغربى، ومن النقد الغربىِّ، وبخاصة من التّيار الذي مثله نقاد من مثل جورج لوكاش، ولوسيان جولدمان، وهنرى لوفيفر، وغيرهم. والفرضيّة الأساسيّة التي قام عليها النقد السوسيولوجى، هي التعامل مع الأدب باعتبارِه نظاما اجتماعيا، وهى فرضية تتلاقى بقوة مع نظرية "لوسيان جولدمان" الذي حاول إقامة توازن بين الذاتى والموضوعى في النظرِ إلى الواقعةِ الأدبية؛ واهتم بمجمل الظروفِ الماديّة التي تطورت عبرها الأعمال الأدبية، ودرس البنى العقلية التي تنتظم وفق التبادل الذي يخلّقه الكاتب بين وعى فئة اجتماعية ما والعالم الخيالى الذي تطرحُه الكتابة، وطور "جولدمان" بعد ذلك من رؤاه المتعلقة بالبناء المعرفى للسوسيولوجيا الجدلية فيما سُمى بالبنيوية التكوينية.

ولقد كان هذا التوجُّه يمثلُ أحد التياراتِ النقديةِ واسعة الانتشار على امتداد الفترة التي واكَبتْ نشأة شعر التفعيلة؛ لذلك كان لابد من درْسِه في سياق التوجهات النقدية الأساسية التي عرفناها في تلك المرحلة، ولقد مثلت هذا التيار كتيبة من النقاد المهمين الذين قاموا بدور مهم في حياتنا الثقافية، ومن أبرزهم: غالي شكري، ومحمود أمين العالم، وعبد المنعم تليمة، وعبد المحسن طه بدر، وإبراهيم فتحى، وسيد البحراوى فيما بعد، وغيرهم كثيرون. وظل هذا التوجه يتطور، وصار النقاد مؤمنين بأن الأدب يرصد تحركات الإنسان داخل المجتمع، ويرصد علاقاتِه فيه، وأن الأدب هو الشكل الذي يخاطب به مجتمعٌ ما نفسه، ودرس النقاد الجهود التي تركتها مدرسة "فرانكفورت" عبر أعمال "أدورنو"و"هوركايمر" و"ولتر بنيامين"، ومختلف الأعمالِ التي أسهمت في تطوّرِ النقد

السوسيولوجي بعد الحرب العالمية الثانية. وفي مراحل تالية بدأ النقادُ يرصدون الأدب الذي يحتوي على عناصر طبيعية وواقعية، بل خياليّة وأخلاقيّة ونفسيّة وشاعريّة وسياسيّة وتجريبيّة، وغير ذلك. ثم أسس "ياوس" و "إيزر" نظرية "جمالية التلقي" التي اكتشفا فيها القارئَ المجهولَ والجمهورَ المستهلكَ للعمل الأدبي. ولعل غالي شكري كان من أكثر النقاد التقدميين نقدا للشعر والشعراء، وأكثرهم احتشادا لتطوير تنظير نقدي خاص بالشعر، كما أنه أصدر كتابه: شعرنا الحديث إلى أين؟[٢] الذي كان حديثَ الأوساط الثقافية والأكاديمية لفترة غير قصيرة وهو الكتاب الذي سيكون مدار هذه الدراسة.

يبدأ غالي شكري كتابَه (شعرنا الحديث إلى أين ؟) برفضِهِ للتسمياتِ التي عُرف بها شعر الخمسينيات والستينيات بين النقاد ومنها: "الشعر الجديد"، أو "الشعر الحرّ" أو "الشعر المنطلق" باعتبار أن هذه التسميات تتصلُ بنا إلى تصوراتٍ خاطئة حول الشعر الجديد؛ لأن الشعر على امتداد التاريخ، وفي كل مرحلةٍ من مراحله في الماضي كان يتّصف بهذه الصفات جميعا بالقياس إلى المراحل الأسبق، أما الملمح الأكثر قدرة على توصيف هذه التجربة فهو ارتباط التجربة الشعرية بالمفهوم الحضاري الحديث الذي يعقد أواصر الصلة بين الشعر من ناحية، وكافة الظواهر الأخرى، وعلى رأسها ظاهرة الأيديولوجيا، من ناحية أخرى، هذا المفهوم الذي تجسد في كافة التجارب الشعرية في العالم في هذه الفترة، مع تميُّز كل تجربةٍ في كل بيئة من البيئات الثقافية المختلفة على حدة. من خلال معطياتٍ خاصّة تتفاعل مع طبيعة هذه البيئة إنسانيا وحضاريا وتراثيا، فتمنحنا كل تجربة نكهةً خاصة، وهذا يؤكد في النهاية هذا التفاعلَ الحميمَ بين العام والخاص.

يشيرُ الناقد غالي شكري إلى معنى "الشعراء الجدد" فهو يقصدُ ـ وكما أوضح هو نفسه ـ كبار شعراء حركة "شعر التفعيلة" من أمثال: بدر شاكر السياب وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي، ويبين الناقد أن دارسَ تجاربِ هؤلاء الشعراء وغيرهم لابد سيجد تأثرا بشعراء من مثل: "إلييوت" "وإزرا باوند" وربما سيجد رواسب من شعراء آخرين من مثل: "رامبو" و"فاليري"، وغيرهم، وربما ملامح من أحدث شعراء العصر في أوربا. ويؤكدُ الناقدُ أن مفهومَ الحداثةِ عند شعرائنا الجدد هو مفهومٌ حضاري بالدرجةِ الأولى، حيث يطرح تصورا جديدا تماما للكون والإنسان والمجتمع، وتمثل المسألة بالفعل ما يمكن وصفه بأنه ثورة عالمية بكل المقاييس، وشعراؤنا الحديثون يبدأون من هذه الثورة، ويشاركون فيها في الوقت نفسه، إذن فالمشاركة، لا النقل أو التقليد أو الاقتباس، هي حقيقة الثورةِ الحديثةِ في شعرنا الجديد فيما يرى غالي شكري.

وتسهيلا لطرح وجهة نظر نقديةٍ حول حركةِ "شعر التفعيلة" قام الناقدُ غالي شكري بتقسيم هذه الحركة (مع تسليمِهِ بأنها تقسيماتٌ افتراضيةٌ لغرضِ البحث) أربعةَ أقسامٍ هي:

التيارُ الأول ـ ويمثّلُهُ "السلفيون الجدد":

وهم أولئك الشعراءُ الذين ارتبطوا سياسيا بحركةِ القوميةِ العربيةِ المقاومة للاستعمار والتدخل الأجنبي، وارتبطوا فنيا بوحدةِ التفعيلةِ بوصفها أساسا وزنيا بديلا للعمود الخليلي التقليدي. إلا أن هذين الجناحين النبيلين ـ الالتزام القومي ووحدة التفعيلة ـ وعلى الرغم من إخلاصهما كنيتين طيبتين لم يتمكنا من النهوض بالحركة الشعرية الوليدة إلى آفاق أكثر رحابة وعمقا، فأصبح الارتباطُ السياسيُ بالقوميةِ العربيةِ مضمونا بالغ التعميم، لا يتسع

لاحتواء اهتزازات العصر الجديد، وتموجات الحضارة التي يحياها الشاعر، ولايستطيع أن يلبي احتياجات القارئ العربي الحديث في ملاحقتِهِ اللاهثةِ وتأثرهِ البالغ بتوترات العالم المحيطِ به. ولم يعدْ أمام الشاعر في هذا الإطار سوى "التسجيل" و"التقرير" و"الهتاف". فتراجع الإبداع الشعرى إلى حدٍ بعيد، لدرجة أن الصحيفة اليومية أصبحت أكثر أهميةً من هذا الشعر !!.

ويرى الناقدُ أن الأصولَ الفكريةَ لهذا التيار تنبع من عدة مصادر: أولها ـ علاقة هؤلاء الشعراء بـ "التراث" الشعرى، وهى علاقةٌ أشبهُ ما تكونُ بالارتباطِ العقائدىِّ الصارم. والمصدرُ الفكرى الثانى لهذا التيار هو امتدادٌ للمصدر الأول، وهو: الارتباط بـ "المطلق"؛ لأن المطلق هو بالضبط الجدار الذي يستند إليه البعد التقليدى: [وهو الذي يقيه "الانحراف" عن الالتزام التام بالتراث بوصفه مصدرا وحيدا للإلهام الشعرى]. لقد أستبدل بالمطلقِ القديم، وهو "وحدةُ البيت"، مطلق جديد هوَ وحدة "التفعيلة"، ولكن المطلقَ في ذاته لم يتغيرْ بين القديمِ والجديد.

أما المصدرُ الأخيرُ لديهم فهو الرؤيةُ الفكريةُ للواقع والفن، وهى رؤية ترتبط بالبعد القومى، بشكل مباشر. وإن تأملَ تجربةِ قصائد الشاعر "أحمد عبد المعطى حجازى" ستجعلنا نتعرّفُ على هذا التوجّه الشعرى الذي قد يتحوّلُ إلى بوق سياسى، يعلنُ عن بعض الانتماءاتِ السياسيةِ والقومية، والمرتبطةِ بالتراثِ أحيانا ارتباطا غيرَ خلاق، لا يزيدُ الشاعرَ فيه عن ترديدِ بعض المقولاتِ المأثورة. وإذا قرأنا قصائد من مثل: [البطل ـ المهداة إلى جمال عبد الناصر[3]]، و[أغنيةٌ للاتحاد الاشتراكىِّ العربى[4]]، و[أغنيةٌ لشهر أيار ـ المهداة إلى شهداء لبنان وشهداء سوريا[5]]، وغيرها الكثير، سنتعرفُ على هذا الإيمان بالقوميةِ العربية، ولكن في جانبهِ الذي يطرحُ الموقفَ الثابتَ المجهَّزَ بشكل مسبق، دون قدرةٍ على التطوير، والنمو، والاتساع القادر على أن يحتضنَ كلَّ جديدٍ، ويتفاعلُ معه.

ويحدّدُ الباحثُ قيادةَ هذا التيار من خلال اسمى: نازك الملائكة وأحمد عبد المعطى حجازى بصورةٍ أساسية، ومجموعة أخرى أقل شهرة وقيمة. ولاشك في أن الأعمالَ الأولى لنازك وحجازى تتدفقُ بالحيويةِ وبالعمق، ولكن المعنى السياسى والأيديولوجى كان ملمحا مباشرا في شعرهما، بالإضافةِ إلى التحرر الوزنى الذي فاجأ الحياة الشعرية والثقافية؛ هذه المفاجأة التي كانت من وراء تميُّز دواوين من مثل "شظايا ورماد"[6]، و"عاشقة الليل"[7] لنازك الملائكة، و"مدينة بلا قلب" لأحمد عبد المعطى حجازى[8].

ويرى الناقدُ أن الرسم البيانى لتطور كل من الشاعرين يسجل هبوطا ملحوظا، حتى وصلا معا بالتيار السلفى الجديد إلى الخاتمة التي تراجعت بحالة الشعر بسبب الجمود الناتج عن التكرار، والكمون إلى جانب التوجه المحافظ في حركة الشعر العربى. بل إن "نازك" كثيرا ماتنشر قصائد عمودية وتلجأ إلى بعض التبريراتِ السطحيةِ لتبرير موقفها، من مثل أن الشكل القديم يمكن أن يعبر عن تجارب جديدة.

التيار الثانى ـ ويمثّلهُ "الرومانسيون الاشتراكيون":

وهو التيار الذي يمثله الشعراء الذين ارتبطوا بالتوجهات الاشتراكية في بدايتها، وعلى الرغم من أن القائمةَ الخاصةَ بالرومانسيين الاشتراكيين تضمُّ أكبر عددٍ من أسماء الشعراء العرب، فإن أهم من يمثّلُ هذا الاتجاه هو الشاعرُ العراقى "عبد الوهاب البياتى". لقد جاءت غالبيةُ قصائدِهِ متمردةً على الجانب السلبى من التراث الشعرى، غير حريصة على

المطلق الخليليِّ في موسيقى الشعر.

شعرُ البياتي كان يركِّزُ بشكل واضح على الوجه الاجتماعي، وينحاز إلى الفقراء، ويعبر عن أحاسيس شعوبنا المضطهدة، بمَّا يجعله أكثر اقترابا من التراثِ الإنسانيِّ العام، وأقل ميلا إلى المطلقات في الحياة والفن، وأبعد ما يكون عن الشكليةِ الثابتةِ المفرغةِ من أيِّ همزاتِ وصل بالظواهر الأخرى، والمتوقفةِ أبديا عن الحركـة. إلا أن قصائد شعراء هذا التيار، ومنهم البياتيُّ ـ باستثناء قصيدتيه الرائعتين في رأى الناقد ـ: "عذاب الحلاج" و "محنة أبى العلاء" ـ تغلب عليها الرؤية الفكرية والأيديولوجية أكثر من الرؤية الحديثة في الشعر؛ لأنها ترتبط تلقائيا بالعنصر الاجتماعي باعتبارها عنصرا وحيدا أحيانا، أو عنصرا حاسما وموجها في أحيان أخرى. ومهما كان هذا العنصر أكثر رحابة من العنصر القومى ـ كما يقول الناقد ـ، فإنهما يشتركان معا في النظرة وحيدة الجانب، التي من شأنها التضخيم والمبالغة في أحدِ الجوانب بشكل مستقل دون النظرةِ الكليةِ الشاملة، التي هي "المفهومُ الحضاريّ العام".

يقول الشاعر عبدُ الوهاب البياتى في قصيدةٍ عنوانها "الشعرُ والثورة"[9]

"الشعرُ أعذبُهُ الكذوب"
قالوا
وما صدقوا
لأنهمو تنابلةٌ وعور
كانوا حذاءً للسلاطين الغزاة
بلا قلوب
ياشعرُ حطمْ هذه الأوثان
واقتحم الخطوب
وتعال نرتادُ البحار
ونجتلى نجمَ الشعوب
أنا ذاهب كى أقرعَ الأجراس
كى أطأ اللهيب.

وهذه الأبياتُ ليست مستثناةً من تجربةِ "البياتى". بل تمثِّلُ أسلوبَه الشعريَّ بوجهٍ عـام، وينعتُ الناقدُ غالي شكري[10] هذه الأبيات بالمباشرةِ وبالتقريرية، وهى تبدأ بالمعنى الخبريّ عن "كذب" الشعر وهو قولٌ تقليدى مأثور، تعدّه الأبيات التالية مدخلا سهلا للهجوم على هؤلاء الذين تلفظوا بمثل هذا الكلام، أو الذين أشاعوه، فهم ليسوا في النهاية سوى أتباع للسلاطين، ثم تطالبُ القصيدةُ الشعراءَ الجدد أن يوطِّنوا أنفسهم على الصعاب، ثم يعلنُ الشاعر أنه أول من سيعانى عذابَ اللهيب من أجل الوصول إلى الحق، ويرى الناقدُ أن الشاعرَ قد أوجد مقابلةً بسيطة بين الكَذَبَةِ، والخيرين. وأنه قد أعلن ـ كعادةِ الشعراء ـ انتماءَه للفريق الأخير، دون أن ينسى مثلما يفعلُ التقليديون دائما أن يسِمَ الكَذَبَةَ بالتلذُّذِ والخضوع، ويَسِمَ الخيرين بأنهم أصحابُ المعاناةِ ومواجهةِ النيران واللهيب، وهى معادلةٌ غير صحيحة، بل يمكن أن تخيفَ كل من يمكن أن ينضمَّ لفريق الخير !!، وهى مجرد مقابلةٍ تقليديةٍ تعبِّر عن معنى أيديولوجي بالدرجةِ الأولى، وهىَ تطرحُ أفكارا ذات دلالةٍ سياسيةٍ، وهذا من سبيلِهِ أن يطغى على شعريةِ النص، فيجرِّدُ الكلماتِ من لحمِ التجربةِ الإنسانيةِ ودمها فتصبح مجردَ وعاءٍ خاوٍ يحملُ هتافا سياسيا، بل قد تلتقى هذه الكتابةُ

الشعريةُ مع أكثر النماذج الشعريةِ تقليديةً، وبخاصةٍ عندما يستخدمُ الشاعرُ هذا الرنينَ المرتفعَ في قوافيه: (الكذوب - قلوب - الخطوب - الشعوب - اللهيب)، ويستخدمُ الشاعرُ اللغةَ البلاغيّةَ التقليدية، والصورَ المستقاةَ من التجاربِ التقليدية، مما يقاربُ بين تجربةِ البياتي، وأكثرِ الأشكال جمودا في حياتنا الشعرية، ويصف الناقدُ غالي شكري التجربةَ بأنها حاولت أن تتوسطَ بين المعاني الأيديولوجية المعاصرةِ من ناحيةٍ، ومعاني الشعر العربيِّ القديم من ناحيةٍ أخرى، ولكن التجربةَ فشلت فلم تأتِ بجديدٍ ولا بقديم[11].

الأيديولوجيا هي قضيةُ مثل هذه التجارب، ومفتاحُها الحقيقيّ، ومن هنا فنصيبُها من الشعريةِ يقلّ حتما؛ لأن الفكرةَ الاجتماعيةَ هي التي تسيطرُ على عمل الشاعر وهي التي توجهُهُ. وتدفعُهُ لاختيارِ الألفاظ والتراكيب والرؤى. والبياتي هو أحد الذين ينتمون إلى هذه الطريق، ومن هنا نفهمُ إعجابَه الشديد وتأثُرَه بتجاربِ الشعراء: "ناظم حكمت" و"أراجون" و"لوركا" و"بابلو نيرودا" و"إيلوار"، وسعيَه الحثيثَ الذي أعلن عنه مراتٍ عديدةٍ للالتزام بتيارِ "الواقعيةِ الاشتراكيةِ" في الأدب. وهذا مايُوقعُ الكثيرين من الشعراءِ في أزمةِ التصوّرِ المتداخل بين الرؤيةِ الشعرية من جهةٍ، ونبلِ القضيةِ الاجتماعيةِ من جهةٍ أخرى، ولكنَّ المسألةَ ستختلفُ بالطبع، وكما قال الناقدُ غالي شكري فإن القضيةَ الإنسانيةَ مهما كان نبلُها لا تكفي وحدها لصناعةِ إبداعٍ كبير، وتكمُنُ القيمةُ الأدبيّةُ في المعالجةِ الشعريةِ بعد ذلك؛ أي في المرحلةِ التي تأتي بعد الإيمانِ بالفكرةِ العظيمة.

وعلى الرغم من رواجِ تسميةِ "الواقعية الاشتراكية" لهذا الشعر، فإنه بعيدٌ كل البعدِ عن الواقعية، وإن كانت الرؤيةُ الفكريةُ للجانبِ الاجتماعي تُضْفي عليه - مجازا - صفةَ الاشتراكية، فالرؤية الفكرية تجعل من هذا الشعر شعرا اشتراكيا، ولكن هذه الرؤيةَ نفسها على المستوى الفني تجعل منه شعرا رومانسيا يتغنى بالمشاعر والأحاسيس. مع اختلاف مظهري هو أن الرومانسيةَ تلحُّ على ذاتِ الفرد، بينما هذا التيار يلحّ على وجدان المجتمع. وبالفعل أصبح هناك نوعان من الرومانسية: رومانسيةٌ ترتبطُ بالوجدان مثلما كان في شعر ناجي سابقا، على سبيل المثال، ورومانسيةٌ ترتبطُ بالمشاعر الوطنية مثلما كان في شعر أبي القاسم الشابي سابقا أيضا. أما من حيث الجوهر فإن شعراءنا الاشتراكيين ينظرون إلى الفرد والمجتمع والحضارة نظرةً رومانسيةً في جوهرها، عمادُها التضخيم والمبالغةُ في الأحاسيس والعواطف - التي تصل ببعضهم إلى حافة الكاريكاتير - والتركيز على فكرة مثالية مفادها: أن الجوهر الإنساني هو الخير، وأن الظروفَ الخارجيةَ هي الشر، ويضاف إلى هذا المضمون الرومانسي قلة الاهتمام - عن عمدٍ أحيانا وعن جهل أحيانا أخرى - بالعناصر الجمالية في الشعر، اقتناعا - أو قصورا - بضرورةِ تذويبِ المسافةِ بين الشعر والحياة.

وعندما يتحدثُ الناقدُ غالي شكري عن قضيةِ الالتزام، فهو يقصدُ الالتزامَ بمعناه الاجتماعي؛ لذلك فسوف يختلفُ اختلافا كبيرا مع المفكر الفيلسوف الناقد "جان بول سارتر" في كتابه [(ما الأدب ؟)[12]] لأن الالتزام الذي يعنيه سارتر ينتمي إلى مجال فكري وفلسفي آخر هو المجالُ الوجودي.

. ثم يبدأ الناقدُ في تطبيق نظرتِهِ السوسيولوجية على معنى الإبداع الشعري، ويرى أنه إذا كان هناك فرق بين فن الشعر والفنون الأخرى، فإن هذا الفرق يكمُنُ في مزيدٍ من الحريةِ التي يمكنُ أن يمتلكَها الشاعر، ونحن لا نريدُ أن نكبِّلَ الشاعر تكبيلا حديديا داخل الدوائرِ المغلقةِ في عالمِ الالتزام حيث تتحولُ القصيدةُ إلى عقيدة صارمة، ولكننا نطلب منه أن

يكون التزامه منارة تضئ له الطريق، فالشاعر لايطرح بياناتٍ سياسيةً من خلال قصائده، بياناتٍ محدودةِ الأفق تقولب رؤاه وتقتلها؛ لأن الشعر يعدّ أغنى الملكات الفنيّة امتلاكا للحرية، ولذلك هو بعيد تماما عن قيود الإلزام والالتزام.

ويوضّحُ الناقدُ غالي شكري تصوراتِهِ النظريةِ من خلال بعض المحاولات التطبيقية، ومنها دراستُهُ للشاعر السوداني "حسن عباس صبحي"[13]، فهو يعدّه شاعرا بلا قضية على الرغم من أنه يتحدث كثيرا عن معارك "بورسعيد" و"الجزائر" وغيرهما ونضالهم، كما يتحدثُ عن كافةِ الأفكار المتعلقة بالحرية ومقاومة الاستعمار، كما أن الشاعر لديه أيضا أفكار اجتماعية عديدة أخرى تتردد بين قصائده، ولكن ناقدنا شكري يشترط للأفكار السياسيّة والاجتماعيّة في الشعر أن ترتفع من مستواها العام: السياسى والاجتماعى: العاطفى، إلى مستواها الخاص: المستوى الشعرى اللائق بها لتصبحَ قضايا جمالية بالدرجة الأولى، و هذا لا يعنى عزلةَ الشاعر عن المجتمع، بل على العكس فالشاعرُ يؤكّدُ القيمةَ الخاصة لمجتمعه، ولقضاياه الإنسانية و" الرسالة " الكبرى للشعر والفن عموما، هي أن يتحول بهذه القضايا العامة، الخارجية المجردة، إلى قضايا شخصيّةٍ جوانيّةٍ مجسّدة[14].

وهكذا يعلنُ الناقدُ نظريتَه الأدبيةَ معمقا فكرة كيفية تحول القضية الاجتماعية أو السياسية أو الإنسانية من مستواها العام شديد العمومية إلى المستوى الخاص شديد الخصوصية، من خلال موهبةِ الشاعر التي لا يستطيعُ الشاعر بغيرها أن يصلَ إلى الجماهير العريضةِ ويؤثّر فيهم. ومن هنا يعودُ الناقدُ ليؤكدَ فكرتَه الأولى مرة أخرى وهى أن الشاعرَ "حسن عباس صبحي" لا يُعدّ صاحب قضيةٍ؛ لأنه لم يتمكن من أن يرفع أفكاره من المستوى العام إلى مستوى المعالجة الشعرية الخاصة. بل يقولُ الناقدُ متهكما بعض الشيء [لقد بحثت عن قضية الشاعر، فلم أجدها..، وبصراحةٍ بحثتُ عن الشعر فلم أجدْه[15]].

وينتقدُ غالي شكري التيارَ الواقعيَّ في حياتنا الثقافية العربية، ويصفه بأنه مايزال بدائيا أو ساذجا "يتحدث" عن واقع يراه الشخصُ نفسه، دون أن يتمكن من رؤية الأبعاد الأخرى، ودون قدرةٍ على الإدراكِ الموضوعيِّ لطبيعة المجتمع وجوهره.

ويعرّفنا الناقدُ أن الشاعرَ يرتبط بالأيديولوجيا ارتباطاً قويا إلا أنه يرفض في الوقت نفسه ان تتحول الأيديولوجيا إلى بوق أجوفٍ أو إلى تصور مغلق دون قدرةٍ على تجاوزِ السائد. ودون قدرةٍ على فهم التطور بمعْنييه : العام والخاص.

ويكتسبُ الشاعرُ أيديولوجيتَه من خلال الفهم العميق لمعنى التطور الحضارى الشامل، وليس من مجرد الارتباط بمشكلةٍ سياسيةٍ أو اقتصاديةٍ محدودة تخص مجتمعا من المجتمعات. فالمسألة تتشابك مع جوهر مركّبٍ يتجاوز الأوطان الصغيرة، ويظل يتسع حتى ليشتمل على الكون بأسره؛ لأن نظرة الشاعر حينئذ ستتعلق بالوجود الآدمى كله، وبعلاقةِ الإنسان بالوجود.

ويستشهدُ الناقدُ بمجموعةٍ شعريةٍ أخرى هي "في العاصفة" لـ"كيلاني سند"[16] وهى نموذج لهذه التجارب التي تُوصفُ بالواقعيةِ، ولكنها لا تعدو أن تكون واقعية رثة، أو بدائية، ويبدأ الناقدُ تحليلَه بإيرادِ أحد نصوص المجموعة، وهو نص قصيدة "أغنية إقطاعي" ويعده نموذجا لهذه التصوراتِ السطحية للواقعية، يقولُ الشاعرُ في هذه القصيدة:

أنا رأسمالي

في قِمّتي الشماءِ أقبعُ في الأعالي

جدى وجد أبى. وخالى
مروا على جسر الحياةِ فطأطأت لهم المعالى
أنا رأسمالى

يطرحُ الشاعرُ هنا - في رأى الناقد شكري - تصورا ساذجا للرأسمالي الذي يعترف بلهوه! ، وتمضية لياليه بين الغواني والخمور والفجور، وأنه لم يعرفْ القيمَ، ولم يعرفْ الكفاح الشريف، وأن الجوعى كانوا يستلقون تحت عمارتِهِ وهو "لا يبالى". وأن رأسَه يطنّ بهِ الفراغُ، فقد وُلد بلا "خيال" وبلا "أحلام" إنسانية.

ويتساءلُ الناقدُ[١٧]: أينَ "الواقع" في مثل هذا "الشعر" ؟ ويجيبُ بأن الواقع لا يعرف مثل هذا النموذج الخرافيّ للإنسان المسطح الذي أتى من عنديات "كيلاني سند" وحده، ويرى أنه لاشكَ أن هذا الرأسمالي الذي يتحدثُ عنه الشاعرُ لم يوجدْ قط.

ويؤكد الناقدُ أن الدعوةَ إلى الاشتراكية، ومحاربةَ الاستعمار، والإخلاص للوطن، تمثل كلها قضايا نبيلةً بالطبع، لكن مجرد الالتزام بها لا يصنع من الإنسان شاعرا؛ لأن هذا الالتزام يمثّل موقفا، ولكن هذا الموقف يحتاج إلى صياغة جمالية عميقة، وإلى معاناة إبداعية حقيقية. ويقرّرُ أن الشعرَ هو الفنّ الذي يرتفع بجزئيات حياتنا اليومية، يرتفع بها من كونها مجرد قضايا سياسية ومشكلاتٍ اجتماعية إلى مستويي التجريد والرمز الإبداعيين . وهنا يصبح الشعرُ قادرا على احتواء مشكلات المجتمع بشكل تلقائى، وتصبح الواقعية بمدلولها القاصر لغوا مسطحا بلا معنى، وتصبح الواقعية الحقيقية هي التي تتيح للشاعر أن يتفاعلَ مع الواقعِ فيحملُ لنا جوهرَه من خلال الرؤية البصيرة لعلاقةِ الكلّ بالجزء.

التيار الثالث - الذي يمثل مرحلة "رد الفعل":

هو التيارُ الشعرى الذي يمثّل ردُ فعل قوى على التيارين السابقين: "السلفيينُ الجدد"، و"الرومانسيين الاشتراكيين"، فهو يرفُضُ اتّجاهيهما معا، ويعلنُ هذا التيارُ الجديد أنه يسعى من أجل مدرسةٍ جديدة تختلفُ في طبيعتها الرؤيوية عن المدرستين السابقتين، هي مدرسة "التجاوز والتخطى"، كما يدّعى أصحابها، وهى المدرسة التي تريد أن تعبر أسوارَ حضارتنا بقصدِ الذوبان في أعلى مستوى حضارى بلغهُ العالم المعاصر، هروبا من حالةِ التخلّفِ المرير التي نعيشها في بلادُنا على كافّةِ المستويات.

هذا التيارُ الجديدُ يرفض كل المعطياتِ التي نادت بها المدرستان السابقتان، يرفضُها هكذا بغير مساومةٍ ولا تردّد، وشعراءُ هذا التيار يتصلون بالرؤية الحديثةِ في الشعر الغربي، ويآخر صيحاتها وتوجهاتها التي يمكن أن تكونَ شديدةَ التطرفِ بالقياس إلى مجتمعاتنا العربيةِ في هذا التوقيت، وشعراءُ التيار الجديدِ ممعنون في الغوص في أساليبهمَ الجماليّةِ، بلا مواكبةٍ لواقعِهم الخاص، وإنما بالانصهار في بوتقةِ الإنسان الحديث وحضارتِهِ المتبلورةِ في أوربا. لقد تمرّد هؤلاء الشعراءُ حياتيا على كافةِ معاني المطلق: من مقدساتِ التراثِ إلى مقدساتِ الواقع الراهن؛ لذلك جاء تمردهم الشعرى مطابقا لتمردهم الواقعي، فلم يجدوا غضاضةً في تحطيم الصياغةِ الخليلية، قديمها وجديدها، بعدِّ الموسيقى التراتبية نوعا من التخلّف، وبدأت الساحة الشعرية تعرف على حذر موسيقى شعرية جديدة هي موسيقى الإيقاع، وهى تختلفُ عما كان يسمى في القديم بـ "الموسيقى الداخلية"؛ لأن موسيقى الإيقاع تعتمد معطيات موسيقية مادية ظاهرة في النص مثل تكرار الحرف ذاته، أو تكرار حرفين معينين على امتداد سطر أو سطرين، أو تراكيب نحوية أو صرفية بعينها وهكذا، بينما

اعتمدت "الموسيقى الداخلية" على ذوق الشاعر الخاص في اختيار الكلمات. بدأ شعراءُ هذا التيار في البحثِ عن آخر صيحاتِ التحرر، وفي تمزيقِ كافةِ أشكال الارتباطِ بالتراث، متصورين أنه هكذا تتحرر ذواتهم أولا من أى قيدٍ موهوم وكانوا يرون أنّ الذات ـ وحدها ـ هي مصدرُ كل شعر، وأن كل ماعداها لاعلاقة له بالشعر الحقيقي. لقد رفضوا الفكرة القومية والمحتوى الاجتماعي للفن، وكل ما يرتبط بهذين المعنيين. وارتبط هؤلاء الشعراء مصيريا بالتراث الغربي في الشعر، في أحدثِ منجزاته، ومن أهم شعرائهم: "توفيق صايغ"[١٨]، و"جبرا إبراهيم جبرا"[١٩].

إنهم ينتمون إلى مفهوم حضارى مشترك، ولكن المسافةَ شاسعةٌ بين شعرهم، وطبيعةِ التذوّق الشعرى لدى القراءِ العرب، لأن القراء يعيشون بين أسوار تجاوزها هؤلاء الشعراء، فلا يرى القراء فيه سوى الضباب وانعدام الرؤية، وقد سرت موجةٌ واسعةٌ لنقادٍ وقراءٍ يتحدثون عما أصاب الشعرَ من الغموض والتغريب، والانعزال عن الواقع، وبخاصةٍ أن هذا الشعرَ يتخطى الرؤية الفكرية للواقع والفن، إلى الآفاق التي لا تحدّ للرؤية الحديثةِ في الشعر، هذه الرؤية التي لا نهاية لتمردها وابتعادها عن حدودِ أفكارنا وإبداعاتنا وانجازنا الشعريّ الحقيقيّ الذي يتعامل معه بالفعل قراءُ ومتذوقو الشعر في مجتمعاتِنا.

شعراءُ هذا التيار يتناقضون مع منطق السلفيين، ومع مضمونيةِ الاشتراكيين معا، إنهم يرفضون قضيتي: الشكل والمضمون، ويعتبرونهما خرافةً من خرافات الماضي التي لم يعدْ لها مكانٌ في حياتنا الحديثة، وفي تجاربنا الشعرية. ويتقدمون إلينا بتصورٍ جديدٍ هو: "الرؤيا" القريبة من "نبوءة العراف".

هذا التيارُ من الشعراءِ في رأى الناقدِ غالي شكري منفيٌ في وطنه، ضائع في مجتمعهِ، يعملُ في دائرةٍ ضيقةٍ غير فعالة في الحياة، ولكنه على الرغم من كل شيء يوجد في الساحةِ الثقافيةِ، وله متابعوه وأنصارُهُ وإن كانوا قلّة.

وكان الشاعرُ السوريُّ توفيق صايغ، ممن ينتمون لهذا التيار، أحدَ الذين اهتموا بالنص الأمريكي الجديد وأفادوا من جمالياتِهِ، وقد عاش وتوفي في "كاليفورنيا" بالولايات المتحدة، وعمل لفترةٍ محاضرا في "كامبردج" في الخمسينيات، ويتميّزُ شعرُهُ بروحٍ ميتافيزيقيةٍ واضحة، وبخاصةٍ في ديوانِهِ "ثلاثون قصيدة":

مصيفي الفراغ
ومشتاي هذا الفزع
وعيشي قطارٌ وبينهما سوف أمشي

وكان يحسّ دائما أن المنفى قرينُهُ وأن العذابَ رفيقه، ويشتكى دائما من أن المحصولَ العام، ليس سوى الأسى وضيق النفَس والشعور بالهلع.

التيار الرابع ـ وهو الذي يتزعم التجديدَ الشعري:

شعراءُ هذا التيار في رأى الباحثِ هم الذين يعايشون الواقع ماديا وفكريا معايشة حارة وعميقة، ويتميّزُ توجه هذا التيار بتحققِ عاملين مهمين، الأول أنه لا يعايش أحد الجوانب (كالقوميين أو الاشتراكيين) دون بقيةِ الجوانب، والآخر أنه لايتّخذُ مبادرة رد الفعل (التي عرفناها في التيار الثالث) فلم يتسلق الأسوارَ ويهربُ رافضا هذه الحضارةَ بكلِّ مافيها من تراثٍ قديمٍ وحاضرٍ حيّ.

إنه يختارُ الطريقَ الصعبَ والأكثر موضوعية، فيرفض الحلول الجزئيةَ التي تقدمها

بعض الرؤى الفكرية للواقع والفن، كما يرفضُ التجاوزَ والتخطي إلى مرحلة الرؤية الشعرية الحديثة في الغرب. فالطريقان مخطئان. ويصلان بالشعر العربيّ، بل وبالحياةِ العربيةِ كلّها إلى مكان خيالي لا علاقة له بالواقع. ولكن هذا التيارَ يختارُ "معاناةَ" حضارتِنا "نحن" في مختلفِ جوانبها السالبة والموجبة، فيتخذ موقفَ الرفض الصارم لكلِّ ما هو سالب؛ ويتبنى في صراحةٍ مذهلةٍ كل ما هو موجب، ويتحمل أعباء القيادة الثوريةَ لجبهة الشعر الحديث، ويحقق لأطرافها شروط الصراع الحر، من خلال تفاعل حقيقي مع طبيعةِ الواقع، وطبيعة ظروفه. ومع الخصائص الموضوعية التي تشيعُ في كلِّ الظواهر المحيطة بنا، بعيدا عن الخصائص المزيفةِ سواء أكانت مستوردةً أم مصنَّعة.

شعراءُ هذا التيار يؤمنون بأن الشعرَ العربيَّ الحديثَ هو "رسالتُهم" الأولى إن لم تكن الوحيدة، وهو سلاحُهُمْ في معركةِ الإنسان؛ لذلك فهم يستوعبون كافةَ العناصر الحضاريةِ الصانعةِ لمأساةِ التخلفِ في بلادِنا من التراثِ حتى اللحظةِ المعاصرةِ ثم يعايشونها من خلال حرارةِ التجاوبِ والانفعال والتجربة، في كافة مستويات المعرفة والحدس، فكريا ونفسياً وجماليا، ثم يدخلون إلى حالةِ الخلق للتجربة الشعرية الأصيلة والحديثة معا. وهذه الحالة تتطلَّبُ من الشاعر الاندماجَ الكاملَ مع تجربته، وإقصاء التصورات الجاهزة، والمواصفاتِ المسبقةِ التي يتكئُ إليها الشعراء غير المتمكنين.

ويرى الباحثُ أن هذا التيارَ المهم يقودُه الشاعر "بدر شاكر السيّاب"في أواخر حياتِه، وظل يقوده الشاعران المصريان: "صلاح عبد الصبور" و"محمد عفيفي مطر". على اختلافِ مستوياتِ الموهبةِ والثقافة والخبرةِ لدى كل شاعر من هؤلاء الثلاثة.

لقد كان هناك صراعٌ بين هذه التياراتِ الأربعةِ المتباينة، ولم تجمع بينها سوى الحاجة التاريخية، ولكن الخلافَ، بل المعارك في بعض الأحيان، كان من وراء هذه الدفعةِ الثقافيةِ، والانتعاشةِ التي عرفتها الحياةُ الشعريةُ في الستينيات.

وقد عدّ الناقد غالي شكري التيارَ الرابعَ قائدا للحركةِ الشعرية الناهضة في الستينيات من خلال تفاعل حقيقي مع طبيعةِ الواقع، ومع الخصائص الموضوعية التي تشيع في كل الظواهر المحيطةِ بنا، فالشعرُ العربيُّ الحديثُ هو "رسالتُنا" الأولى إن لم تكن الوحيدة. وعلى الرغم من هذا الرصدِ الدقيق لتجاربِ مجموعةٍ من أكبر شعراء هذه المرحلةِ، فلم يحددْ الناقد طبيعةَ الإضافةِ النوعيةِ التي أضافها هذا الجيلُ فنيا والتي تجعلُهُ يخرجُ تماما عن النطاق الرومانتيكي.

وفي قسم تالٍ من الكتابِ يناقشُ شكري تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور مناقشةً فنيةً نقديةً واسعة، متتبِّعا قصيدة: (رحلة في الليل) التي تضمنها ديوان: [الناس في بلادي]، مبينا أنه على الرغم من أن نغمةَ الحزن تشيعُ بشكل رئيسي في تجربة صلاح عبد الصبور بشكل عام وفي هذا الديوان بشكل خاص، فإن الحزن في هذه القصيدة له طابع خاص يختلفُ عن أشكال الحزن الأخرىَ في باقي الديوان، بل في باقي التجربة كلها، ويرى أن السمةَ الأولى التي تُضفي على هذه القصيدةِ قيمةً رياديّةً، هي سمةُ "الشمول"، وهي سمةٌ ناتجةٌ عن اجتماع العناصر الشمولية في جزئياتها الصغيرة، وهذا هو ما يمكن أن نتابعَه بدايةً من المقطع الأول للقصيدة، وعنوانه: (بحر الحداد). فالليل الذي يفتتح به الشاعر قصيدته يشمل معانِيَ عديدةً في الوقت نفسه؛ فليس هو الليل الذي يعذب المحبين فقط، ولا هو الليل المُضْني الذي يُقاسي منه المرضى فقط، ولا الليل الذي يعبِّرُ عن شوق التلاقي فقط، بل

كل هذه المعاني وغيرها، وهي تمثل جزئياتٍ داخل معنى شمولي للمعنى اللّيل الأكبر الشامل:

اللّيلُ ياصديقتي ينفضُني بلا ضمير
ويطلقُ الظنونَ في فراشي الصغير
ويُثقلُ الفؤادَ بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد [٢٠]

إذن فمعنى اللّيل هنا أكبرُ من مجردِ الظلمةِ التي تسبقُ ضوءَ الفجر، فهو ليلٌ لا فجر له، وعذابُ هذا الليل لا يرادفُ السهادَ، إنما يرادفُ الإحساسَ بالنهاية التي يعلنها تعبير الوداع: "إلى اللقاء"، الذي يشي بعذابِ المصير، وبالغربة في العالم، وبالموت.

والناقدُ غالي شكري متيقنٌ من فكرة "شمولية التجربة" لدى الشاعر "صلاح عبد الصبور"؛ فهي تجربةٌ قادرةٌ على منحنا أبعادا شاملةً وكليةً لكل قضية جزئية تعالجها. ويؤكدُ الناقد أن كل تجربةٍ شعرية تحتاج إلى نوعٍ من التجسيد، أو تحتاج إلى معادل موضوعي حتى تتمكن من التحقق الفني، وقد يتوسل الشاعر من أجل الوصول لهذا من خلال استخدام "الأسطورة" أو تضمين عناصر منها، وقد يتم ذلك من خلال "الأسطورة الواحدة"، وربما يتم بواسطة تفعيل إشاراتٍ أسطوريةٍ عديدة، كلٌ منها يوازي إحدى جزئيات التجربة. كما أن الشاعر قد يستخدم صورا مختلفة من التاريخ المعاصر أو القديم، أو من تفاصيل حياتنا اليومية العادية، ويكشفُ الناقد عن أن الشاعر "صلاح عبد الصبور" قد تمرس في التعامل مع هذه الوسائل، وفي الإفادةِ من كافةِ التياراتِ الإبداعيةِ الكلاسيكيةِ والرومانتيكيةِ والواقعية، وبخاصة في الاستخدامِ الخاص للرمز أو الصورة، ويعتقد الناقد أن ديوان "أقول لكم" بأجمعه يتميز بالطابع التجريبي. فالشاعرُ يتخففُ تدريجيا من هذه "الغنائية" التي ميزت ديوانه "الناس في بلادي". ويكشفُ الناقدُ عن مسألةٍ مهمةٍ أخرى، وهي أن ديوان "أقول لكم" يحوي امتدادا لأجواء قصيدة "رحلة في الليل" التي تضمّنها الديوانُ السابق، بل إن الديوانَ الجديدَ كله مشبعٌ بالسّماتِ الرؤيويةِ والفنيةِ التي بشّرتْ بها هذه القصيدةُ في ديوانِه السابق، وإن كانت المسألةُ قد شابها نوعٌ من الانفعال الصارخ، على عكس الديوان السابق الذي تميّز بقدرة الشاعر على أن يختار دائما لتجربته رمزا شاملا لجوهرها مثلما اختار رمزَ "الليل" في الديوان السابق، ولكننا سنقرأ هذه التعبيرات الانفعاليةِ عاليةَ الصوتِ في الديوان الجديد:

هذا زمانُ السأم
نفخُ الأراجيل سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيتِ فوق صفحةِ السأم
لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوِزْرَ إلا لحظةً، و يهبطُ السأم [٢١].

ويعيبُ الناقدُ على التجربةِ أيضا اقتصارها على أداةٍ بلاغيةٍ واحدةٍ هي "التشبيه" فحسب، ويثيرُ الناقدُ قضيةً أن "التشبيه" في ذاته ليس عيبا، و لكنه إذا استخدم بعدّه بديلا جزئيا عن الرؤيةِ ذات الطابع الشمولي فإنه يفقد القدرة على تجسيد الجوهر العميق الذي حرص الشاعرُ على طرحِهِ منذ البداية، ثم يناقش قضية أخرى من خلال هذه الأبيات:

أنا رجعتُ من بحارِ الفكرِ دون فكر.
قابلني الفكرُ، ولكنّي رجعتُ دون فكر.
أنا رجعتُ من بحارِ الموتِ دون موت.
حين أتاني الموتُ لم يجدْ لدى ما يُميتُهُ، و عدتُ دون موت[٢٢].

يقولُ الناقدُ في معرض تحليلِهِ لهذه الأبيات للشاعر "صلاح عبد الصبور" إنه يرى في هذه الأبيات شيئا من الوحدةِ الفكرية، ولكنه يؤكّد عدم وجود مجرى شعوري محدد. ويستعينُ الناقد بأبياتٍ للشاعر الانجليزي "توم ستيرنز إليوت" ليبيّن أنها على النقيض مما قدمه "عبد الصبور"؛ فقد أورد "إليوت" مجموعةً متتاليةً من الكناياتِ حول معنى: "الكلمة" وهو المعنى الذي يمثل أدقَّ ما في المعاني التجريدية المسيحية التي يلتزمُ بها "إليوت" كما ورد عند " آلن تيت"[٢٣]، وقد نجحت هذه المعاني في خلق الأثر الوجدانيّ الذي تُحدثُهُ التجربةُ للقارئ الإنجليزي، وهو ماكانت تحتاجُ إليه أو إلى مِثْلِهِ تجربةُ عبد الصبور:

If the lost word is lost‹ if the spent word is spent.
If the unheared‹ unspoken word is unspoken‹ unheared.
Still is the unspoken word‹ the word unheared.
The word without a word‹ the word within the world and for the world.

لئن كانت الكلمةُ المفقودةُ مفقودةً، و لئن كانت الكلمةُ المبذولة مبذولة
لئن كانت الكلمةُ غيرُ المسموعةِ غيرُ المنطوقةِ غيرَ منطوقة، غيرَ مسموعة
فما زالت موجودةً الكلمةُ غيرُ المنطوقةِ، الكلمةُ
غيرُ المسموعة
الكلمةُ بدون كلمةٍ، الكلمةُ في
العالمِ ومن أجل العالم (ترجمة الناقد غالي شكري).

يقولُ الناقدُ محلّلا: [إن المعنى التجريديّ في هذه الأبيات، قد ارتدى شكلا غير تجريديّ على الإطلاق هو الإلحاحُ الصوتي - بالصورةِ و الوزن - على ذلك المعنى الذي لا يبعدُ كثيرا عما أراده "صلاح عبد الصبور" [٢٤]].

ويؤمنُ الناقدُ بأن التجربةَ التي تتلظّى في وجدان الشاعر تجربة هائلة بالفعل؛ لأنها تجسِّدُ كارثةَ البطل التراجيدي المعاصر، وهو الإنسان الذي يعيش ظروف القرن العشرين، وهو إنسانٌ يشعرُ بالانهيارِ ويشعر بجذعِهِ يتهاوى في الفراغ، دون قدرة على أن يتكئ إلى أي شئ، أو أن يستند إلى نظريةٍ ما لكي تصبحَ لحياته دلالة، ويصبح لوجوده معنى، ويعبِّرُ الناقدُ عن المسألةِ بلغةٍ جديدةٍ فيصف الشاعر بأنه شهيد من نوع جديد، فهو لا يستشهد بالموت، و إنما بالحياة، بالحياةِ المليئةِ بكافةِ أشكال العبث. لهذا يسأمُ اللعبة، و يصبح المللُ لصيقا بكل أوجهِ الحياةِ المعاصرة التي يعانيها البشر ويكتوون بجمودِها وتكرارِها الذي يفتقدُ المعنى شيئا فشيئا:

إنسان هذا العصر سيد الحياة.
لأنه يعيشها سأم.
يموتها سأم...[٢٥]

لقد قدم الناقدُ غالي شكري تصورا نقديا ينسجمُ بدقة مع فكره الاجتماعى بشكل عام، ومع طرحِهِ للفكرِ النقدىّ السوسيولوجىّ بشكل خاص، وعلى الرغم من وجاهةِ الكثير مما طرحه وأهميته، فإن المشكلةَ التي ظلت متمكنة من هذه الاجتهادات النقدية هي مشكلة التطبيق الحديدىّ للأفكار، مهما كانت وجاهتها، وهذا يتضاد مع ما يمتلكه الشعر من خصوصية رؤيوية وجماليةً تتطلب التمحيصَ الدقيقَ، والتأملَ ذا الطابع الأكثر مراعاة لطبيعةِ الإبداع، ونتيجةً لهذا النوع من التطبيقِ كان هذا الهجومُ على الشاعرين "أحمد عبد المعطى حجازى"، و"نازك الملائكة"؛ وهو هجومٌ لايستحقان معظمَه، وبخاصةٍ "نازك" التي تُعدّ الرائدةُ الأولى لحركةِ شعر التفعيلة، لقد هاجمهما الناقدُ في إطارِ هجومِهِ على شعراءِ التيار الشعرى الأول وهو أول أجزاء تقسيمه لهذه الحركة أربعة أقسام، وقد عد الناقد هؤلاء الشعراء مرتبطين سياسيا بحركةِ القوميةِ العربية، و مرتبطين فنيا بوحدةِ التفعيلةِ نظاما وزنيا بديلاً للعمودِ الخليلىّ التقليدى. وهو يعد هذين الأساسين على الرغم مما فيهما - كما يقولُ - من ميزاتٍ وإخلاص فكرى وعقائدى وصراع ضد الاستعمار وتجديد لموسيقى الشعر العربى، يعدّهما نوعا من النكوص والارتداد؛ لأنهما لم يتمكنا من النهوض بالحركة الشعرية الوليدة، ويمكن أن يكون هناك اختلاف مع الناقد؛ لأن الارتباط السياسىّ بالقوميةِ العربية في هذا التوقيت لم يكن - كما قال - مضمونا بالغ التعميم، لايتّسعُ لاحتواءِ اهتزازاتِ العصرِ الجديد، وتموجات الحضارة التي يحياها الشاعر، ولا يستطيع أن يلبى احتياجات القارئ العربى الحديث في ملاحقتِهِ اللاهثةِ وتأثرِهِ البالغِ بتوتراتِ العالمِ المحيطِ به، والحقيقة هي أن هذا الشعر في هذا التوقيت بالتحديد كان يتلمس متكأ فكريا يستند إليه، ولولا قوة الارتباطِ بتيارِ القوميةِ العربية آنئذ لما تمكنت ثوراتُ التحررِ الوطنىّ والإصلاحِ السياسىّ من أن تقوم بدورها الفعال في اجتثاثِ الإقطاعِ والتخلف، ولم تستطعْ مصر أن تقفَ في مواجهة العدوان الثلاثى الغاشم على امتدادِ جبهةِ بورسعيد والقناة وسيناء، ولما وقف الجندىُّ المصرىُّ الشجاعُ للدفاع عن أرض الوطن وتسجيل هذا النصر العسكرى والسياسى الذي مايزال حتى الآن يمثّل فخرا لمصر، ونموذجا يُدرس في الأكاديمياتِ العسكريةِ في العالمِ كلِه.

وفيما يخصّ الأدوات الفنية والتقنية، فناقدُنا يرى أن "وحدة التفعيلة" قد تحولت إلى [قالَبٍ حديدى جديدٍ لا يرحمُ الشعرَ من "اللّجام" الموسيقى في إطار الوزن الخليلى[٢٦]]، وهنا أيضا يمكنُنا أن نلاحظ قسوةَ الناقد، ونتعجب كيف نسى أن التحوّلَ من النظام الشعرىّ التقليدى إلى ما يسمى بوحدةِ التفعيلة كان مفجرا لهذه الثورةِ الجماليّةِ والشعريةِ التي مايزال أوارها متفجرا حتى الآن، ولم تكن المسألة لجاما شعريا، بل كان انديإحا وتفتحا، وطاقةً خلاقةً جديدة اكتسبتها الموسيقى الشعرية بشكلٍ مثّل انفراجةً شعريةً لم يكنْ يعرفُها الشعرُ العربىّ من قبل. صحيح أن المسألة في مرحلة متأخرة تحولت - كما قال الناقد - إلى لجام يكبّل الشعر، ولكن البدايات الأولى كانت تمثل بالتأكيد انفراجة غير مسبوقة، بل إن هذه الانفراجة قد تأخرت لأكثر من أربعين عاما مضت؛ فقد كان ينبغى أن تصاحب بدايات الشعر الرومانتيكى، ولكنها لم تتمكن بسبب سطوة الاتجاه النقدى المحافظ الذي حارب أىّ خروج على الأقيسة الثابتة لموسيقى الشعر العربى التقليدية. ويواصلُ الناقدُ هجومَه على الشعراء الذين يمثلون التيار الأول في تقسيمه المقترح، فيرى أن الأصول الفكريةَ لهذا التيار تنبعُ من عِدّةِ مصادر: أولها - علاقةُ هؤلاء الشعراء بـ "التراث" الشعرى، وهى علاقةٌ - في تصور الناقد - أشبهُ ما تكونُ بالارتباطِ العقائدىّ الصارم، ويقول أن الفكرة القوميةَ ترتبط

عند بعضهم أحيانا بالدين. وهي تعبّرُ في تكوينها عن ازدواجية أو عن تضاد: فهي تعلنُ التحررَ من ناحية، ولكنها تُضْمِرُ رفضا للتحرر أو الثورة الفعلية؛ وهنا تولد نقطة خلاف آخر مع الناقدِ الكبير، وهي أن شعراءَ هذا التيار قد ارتبطوا بالفعل بالتراث العربي بكل أشكاله، دينيا، وفكريا، وأدبيا، وشعريا، ولكنه لم يكنْ ارتباطَ التراجع، بل ارتباطَ التطوير والنهضة، والثقافة رفيعة المستوى التي قامت بدور فعال في الحياة الثقافية، ومن ثم في الحياةِ بشكل عام، والدليل على هذا يمكن أن نلاحظَه بوضوح في إبداعات "نازك الملائكة" الشعرية، منْ خلال دواوينها: (عاشقة الليل ـ ١٩٤٧م)، و(شظايا ورماد ـ ١٩٤٩م)، و(قرارة الموجة ـ ١٩٥٧م) و(شجرة القمر ـ ١٩٦٨)؛ و(مأساة الحياة وأغنية للإنسان ـ ملحمة شعرية ـ ١٩٧٠) وقد جمعت دواوينها في مجلدين ضخمين ونُشرا في بيروت عام ١٩٧١ [٣٧]، ثم أصدرت بعد ذلك ديوانا: (يغيّر ألوانه البحر ـ ١٩٧٧). و(للصلاةِ والثورة ١٩٧٨) بالإضافةِ إلى وعيها النقديّ الذي تجسّد في مجموعةٍ من الدراسات كان أولَها كتابها الريادي "قضايا الشعر المعاصر" وقد أفادت فيه ـ على الرغم من وعيها التراثي الدقيق والعميق ـ من النظريات النقدية الغربية التي سيطر عليها توجهُ (النقد الجديد) ومفاهيمه النصيّة، وبدايات التحديث الشعري في أوربا، وقد تفتّح وعيُ نازك الفكري والجمالي، ومثلت تجربتُها الشعريةُ انطلاقةً جديدةً للشعر العربي، وقد استمدت من الرومانسية فكرة الاستجابة لما يكون نابعا من الداخل، والتزام الخيال الذي يبني به الشاعرُ يوتوبياه.

وإنجازُ الشاعرة الأساسيّ، وهو ابتداعُ نظامِ التفعيلة يخلقُ نوعا من التمرد، ويحطّمُ استقلالَ الشطر تحطيما كاملا بإلغاء الوقفة الصارمة؛ مما لايلزم الشاعر أو يجبره على إنهاء المعنى والإعرابِ عند آخرِ الشطر، وإنما يجعلُ من حقه أن يمدهما إلى الشطر الثاني أو ما بعده؛ مما يعطيه الحريةَ الكافيةَ للتعبيرِ عن الذات بدقة، فيكونُ السطر الشعري خاضعا للمعنى، فيتوقف الشاعر حيث يشاء ليستعد للدفقةِ الشعوريةِ التاليةِ التي ستحدّدُها طبيعةُ البيت التالي، وهذه الأفكار إنما تعبر عن أرقى تفاعل بين التراث من جهة، والتجديد من جهة أخرى، وهذا إنما يتضاد مع ما قاله الناقد غالي شكري عن خضوع هذا التيار للماضي وتكريسه للتخلف والتقليد الشعريين. ولقد طورت حركة "شعر التفعيلة" عملية الإبداع، وأكدت أنها نتاجُ عمليةِ جدل بين الذات وموضوعها، حيث الذات هي الوعي الإنساني العميق، والموضوع يقع خارج هذه الذات، فتحدث حركةُ جدل تلغى التراتبيةَ التي تأخذ الشكل الحتمي في النص التقليدي، فالشعر خلق وإبداع، وهذا يتضاد مع التراتبية المسبقة، ومن هنا فالشعر يخلق تراتبيته الخاصة به، والخاصة بالحالة التي يعايشها. لقد أحدثت تجربة نازك هذه النقلةَ المهمة، وابتكرت أوزانا شعريةً بسيطةً مؤلفةً من تفعيلة واحدة، تتكرر دائما، وهذا سمح بالاسترسال والتدفق والتنوع؛ مما أكسب الشعرَ سيولةً وحركيةً وحيويةً تتجاوز الأشكال الشعرية التقليدية، ونتج عن هذا التجاوز نشاطٌ جمالي فكريٌّ أحدث تغييرا واسعَ التأثير في حركةِ الشعر العربيّ الحديث.

أما اتهامُ الناقدِ غالي شكري لهذا التيار بارتباطِهِ بـ "المطلق"، عندما استبدل بالمطلقِ القديم، وهو "وحدةُ البيت"، مطلقا جديدا هو وحدةُ "التفعيلة"، موضحا فكرته في أن المطلقَ في ذاته لم يتغيّرْ بين القديم والجديد، فهو موسيقى البحر الشعري والقافية والرويّ عند القدماء، وهو موسيقى التفعيلةِ الواحدةِ عند الجدد؛ أي أن المسألةَ هي محضُ تكرار في صور مختلفة، وعدّ الناقد الموسيقى الوزنية "الخليلية" تأخذ أكثر من صورة سواء في شكلِ البحورِ

التقليدية، أو في شكل التفاعيل، وهنا يتعرّضُ الناقدُ لمشكلةٍ كبيرة، وهي أنه من الصعب بمكان أن يجعلَ الموسيقى التفعيلية مجرد وجه آخر من أوجهِ الموسيقى التقليديةِ، لأن فن الشعر في هذه المرحلة كان لابد أن يرتبطَ بموسيقى ما، حتى أن قصيدةَ النثر التي كتبت في العصر الحديث، والتي ادّعت التخلي عن "الموسيقى"، تلتزم بما يسمى بمفهوم "الإيقاع" وهو مفهومٌ موسيقيٌ يعوض القصيدة مافقدته من موسيقى ويخلق لها كياناً موسيقياً تنتمي إليه، أما اتهام التفعيلة بأنها مجرد شكل من أشكال الموسيقى الخليلية فهو أمر فيه بعض الوجاهة، ولكننا لا ينبغي أن ننسى أن موسيقى التفعيلةِ قد خرجت من ربقة الانتظام الحصري الحادّ، وأنها تمتلك قدراً هائلاً من التنويعات والتباينات، والقدرة على التوليد، مما أشارت له مختلف الدراسات التي بحثت الشعرَ الجديد في جانبهِ الموسيقي، ومنها دراسات "عز الدين إسماعيل" و"كمال أبو ديب" و"فخري صالح" وغيرهم.

وفيما يخصُّ مسألة "الشكل" فهي تجسد موضوعاً مرتبطاً بالعاملين السابقين؛ لأن النصَّ الذي عُرِف في إطار قصيدة التفعيلة، كانت قضيتُهُ الأساسيةُ هي "الشكل"، وهي القضية التي فجرت كل المعارك المشهورة المرتبطة بهذا النوع من الشعر، ومسألة "الشكل" ترتبطُ بكافة قضايا الواقع الاجتماعي، والثقافة والذهن، أما الرؤية الفكريةُ للواقع والفن فقد كانت ناضجةً على أيدي شعراءِ هذا التيار، وقد حقق هذا التيار وعلى رأسه الشاعرة نازك الملائكة درجة النضج، وكلنا نعرف كيف وَعَى فكرُ نازكٍ بتراثها القوميّ القريب والبعيد من ناحية، وبكلِّ ما أنتجتهُ الحضارةُ الغربيةُ من ثقافةٍ وإبداع شعري من ناحيةٍ أخرى.

ولعل الناقدَ يكونُ محقاً في تعقيبه على ما أسماه بـ"التيار الثاني" أو "الرومانسيين الاشتراكيين"، فشعراء هذا التيار ـ كما يقول ـ لا تشفعُ لهم يساريتهم الفكريـة، ولا نبل قضاياهم في قيادة الاتجاه الثوري للشعر الحديث. وقد صال هؤلاء "الرومانسيون الاشتراكيون" وجالوا في الساحة الشعرية متصورين أنهم سوف يقودون المجتمعَ نحو النهضة، وأن انتماءاتهم الفكريةَ سوف تشفع لهم، وسوف تقلّلُ من الأثر السلبيِّ لمشكلاتهم الفنيةِ في إبداعهم الشعري، ولكنهم في الحقيقةِ لم يقدموا للفنِّ الشعريِّ رؤيةً جديدةً أو بعداً فنياً رائداً يقودُ الأجيالَ الجديدة، وإذا تأملنا تجربةَ الشاعر المصري "مجاهد عبد المنعم مجاهد" أو الشاعر العراقي "عبد الوهاب البياتي" في تجاربهِ الأولى فلن نخرجَ إلا بمجموعةِ بياناتٍ شبه سياسية مصاغة صياغةً بعيدةً كلَّ البعدِ عن الرؤيةِ العميقةِ للإبداعِ الشعريِّ الجديد.

وسيكونُ الناقدُ محقاً أيضاً عندما يرى أن شعراءَ التيار الثالث لم يمثّلوا سوى ردّ الفعل على التيارين السابقين، وقد وصف هؤلاء الشعراء بأنهم يعيشون في عزلةٍ كاملةٍ عن الواقعِ، في داخل غياهب "الرؤيا" الغربية، ودهاليزها السريّة ومتاهاتها البعيدة، فكيف يستطيعُ تيارٌ معزولٌ عن الواقع أن يعبر عن التجديد، والتجديدُ ينبغي أن يكونَ مرتبطاً أشدَّ الارتباط بحركة الواقع، وبتطور معطياته الفعلية التي تجسّدُ حركةَ الحياة نفسها. على الرغم من أن شعراء هذا التيار يعدّون أنفسهم حاملين لشعلةِ الحضارة القادمةِ من الغرب، وحاملين رسالةَ الإنسان نحو التقدم والرقيِّ والإنجاز رفيع المستوى، وفي النهاية يقيِّمُ الباحثُ هذا التيار ـ بجملتِهِ ـ على أنه احتجاجٌ مذعورٌ على حضارتِنا، وليس معايشة لها.

ويرى الباحثُ أن التيارَ الرابع وحده بين باقي التياراتِ التي درسَها، هو الرائدُ الفعليُّ للتجديدِ الشعريِّ الذي يعبِّرُ عن الإنسان العربي خير تعبير، وهو ينسجم مع الحركة الشعرية الحديثة في العالم المتقدم؛ لأنه أولاً ينطلق من خصوصيتنا التراثيـة والاجتماعية،

وثانيا لأنه ينطلق من حضارتنا ذاتها، ويتمثل كافةَ عناصرها وملامحها في مختلف مستوياتها، لا يغتصب إحدى جزئياتها دونا عن الباقي، ولا يغتالُ أحدَ جوانبِها ويمزّقُهُ عن الجسد الكلي قسرا، ولا يبالغ في تضخيم أحدِ محاورها متصورا - بشكل مثالي - أنه الأحق، ولأنه ثالثا ينفضُ غبار العُقد التاريخية ومركبات النقص المزمنة، فيتناولُ الظاهرةَ الشعرية في حركتها وتفاعلها مع بقية الظواهر الشعرية في العالم أجمع. ويضعُ الناقدُ الشاعرَ "صلاح عبد الصبور" في طليعة الممثلين الأساسيين لهذا التيار، ويؤكدُ المسألةَ من خلال تحليلِهِ لنصوص الشاعر.

ومن أهم القضايا التي تريدُ هذه الدراسة أن تعالجها هو اختبار علاقة مدرسة "شعر التفعيلة" بـ"الرومانتيكية"، وقد أثبتت دراسةُ غالي شكري هذه العلاقة القوية بين حركةِ "شعر التفعيلة" من ناحيةٍ و"الرومانتيكية" من ناحيةٍ أخرى، فـ"شعر التفعيلة" أفاد فائدة أساسية من تراثِ القريبِ الذي تشكّلهُ الرومانتيكيةُ التي كانت سائدةً بشكل شديدِ الاتساع في الساحةِ الثقافية. فقد تشرّبتْ حركةُ "شعر التفعيلة" أصولَها - وكما يرى الناقد - من إنجازاتِ "خليل مطران" الذي قيل أنه كتب - بشكل متخفٍ - أولَ قصائد من الشعر الحر[28]، وأفادت من مدرسةِ "الديوان" و"أبولّو"، كما يعدُّ غالي شكري الإبداعَ الشعريَّ في المهاجر سواء الشمالي أوالجنوبي من أمريكا مصدرا أساسيا من مصادر حركة "شعر التفعيلة".

وإبداع المهاجر - وكما هو معروف - قد نما في أحضان الثقافةِ والشعر الغربيين، ويرى شكرى أن أبرز المجددين الذين ألهموا حركةَ "شعر التفعيلة" الشاعران جبران خليل جبران ثم من بعدِهِ الشاعر "ميخائيل نعيمة" كما سبقت الإشارة. وأن المهجريين بشكلٍ عام هم أول من عملوا على إلغاء "وحدةِ البيت" لكي تتحول القصيدة بكليتها إلى كيانٍ موحّدٍ مكتمل، ويكونُ البيتُ فيها جزءًا حيا يكادُ يستمدُّ قوتَه ومعناه من التئامِهِ مع سائر أبياتِ القصيدة.

ويربطُ الناقدُ أيضا بين بداياتِ "شعر التفعيلة" وإنجازات كبار الرومانتيكيين الأوائل في الكتابة الأدبية بشكل عام، في السرد والنثر، وليس في الشعر وحده؛ فقد تأثر الشعراء المجددون بالكتاباتِ النثرية لـ"جبران"، وبكتاباتِ أدباء من أمثالِ "محمد فريد أبي حديد" و"علي أحمد باكثير" وغيرهما، ويرى الناقد أن شعراء التجديد استندوا إلى منبعين أساسيين: الأولُ - هو العبقُ العظيمُ المستمدُّ من تراثِنا البعيدِ عامة، والقريبِ "الرومانتيكي" خاصة، والآخر - هو الحداثةُ الغربيةُ بكل مافيها من تجديدٍ وتطوير.

وعندما يحلّلُ الناقدُ شكري دراسةَ "رجاء النقاش" لتجربةِ الشاعر "حجازي"، يشدُّ انتباهَنا بقوةٍ لهذه الرؤى الرومانتيكية للشاعر، حيث يصف أزمتَه العاطفية ومراهقتَه في "العام السادس عشر" في قصيدةٍ بهذا العنوان، وهي التجربةُ التي تعبّرُ عن هذه السنِّ الحرجةِ في حياةِ الإنسان، ويبيّن الناقد كيف أن "المراهقة" في هذه القصيدة هي مراهقةٌ رمزية؛ لأنها تشيرُ إلى مراهقةِ الحياةِ العربية كلها في هذا التوقيت، كما أن "الرومانتيكية" في هذه القصيدة تشيرُ إلى "رومانتيكيةِ" الحياةِ العربيةِ كلِّها في الوقتِ نفسه.

ويبيّنُ "غالي" كيف أن "النقاش" أشار إلى الملامحِ الرومانتيكيةِ في تجربةِ "حجازي" أحد أعلام مدرسةِ "شعر التفعيلة"، فهو شاعرٌ انفعالي، بل شديدُ الانفعالية، وكذلك فهو يمتلك هذا القدرَ الكبيرَ من "التلقائية" أو"العفوية"، وشعرُهُ متدفقٌ بهذه العناصر التلقائيةِ الحميمة، وكذلك تميّزَ هذا الشعرُ بـ"البساطة" الشديدة القريبة من الروح "الرومانتيكية"، و"البساطة" تتضادُّ مع القصد، ومع التحديد الذهنيِّ المسبق عند بعض الشعراء. ويشترط

شكري لهذه "البساطة" أن يكون صاحبها على درجة كبيرة من الوعي الكامل بأبعاد التجربة الشعرية في النص، وإلا فلن يتمكن الشاعر من أن يطرح فنا رفيع المستوى.

والقسم الثاني من شعراء مدرسة "شعر التفعيلة" يسميهم شكري بـ"الرومانسيين الاشتراكيين"، وفي هذه التسمية إشارة صريحة بالطبع للمناخ الرومانتيكي لشعراء تجربة "شعر التفعيلة"، وإن كان المقصود هنا هو الشق "السياسي الوطني" للرومانتيكية، وهو يختلف عن الشق الأول: "الشق العاطفي الوجداني"، ولكنه يمثل شقا ذا أهمية كبيرة في زمن الإصلاح الاجتماعي والسياسي ومقاومة الاستعمار في هذه المرحلة من تاريخ الأمة، وهو الشق الذي يمكن على سبيل المثال أن نضم إليه غالبية قصائد الشاعر التونسي "أبي القاسم الشابي"، والشاعر العراقي المعاصر "الجواهري"، والشاعر المصري "كمال عبد الحليم" والكثير من قصائد شعراء جماعة أبولو الوطنية.

ويرى شكري أن القائمة الخاصة بـ"الرومانسيين الاشتراكيين" تضم أكبر عدد من أسماء الشعراء العرب، إلا أن أهم من يمثل هذا الاتجاه هو أحد أعلام مدرسة "شعر التفعيلة"، وهو الشاعر العراقي: "عبد الوهاب البياتي" الذي كان يركز في تجربته الشعرية بشكل واضح على الوجه الاجتماعي، وينحاز إلى الفقراء، ويعبر عن الأحاسيس والأفكار الأيديولوجية للبسطاء.

وعندما يناقش الناقد شعراء التيار الرابع الذي يعده أهم تيارات مدرسة شعر التفعيلة، يرصد تجربتهم بدقة ويحللها نقديا وشعريا، ولكنه لا يحدد في تجربتهم إضافة نوعية يمكن أن تجعل هؤلاء الشعراء يخرجون عن النطاق "الرومانتيكي"، وهذا اعتراف ضمني من الناقد بأن شعراء هذه المرحلة بشكل عام لا يخرجون عن هذا النطاق. أما دراسة الناقد لتجربة الشاعر "صلاح عبد الصبور" الذي يعده على رأس هذا التيار فسوف تزيد من تأكيد المنحى "الرومانتيكي":

وقصيدة "رحلة في الليل" من ديوان "الناس في بلادي" على سبيل المثال، تشيع فيها نغمة الحزن "الرومانتيكي" العارم ذي الطابع الشخصي أو الذاتي، ويشيع فيها ظلام الليل الذي يفتتح به الشاعر قصيدته ويجعله يشيع في أجوائها، وعلى الرغم من أن الناقد يحاول أن يكسب هذا "الليل" معنى رمزيا إلا أن النكهة "الرومانتيكية" طاغية على النص. وبخاصة أن هناك معاني "رومانتيكية" أخرى تصاحب "الليل" ومنها "العذاب" و"الوداع" و"الغربة".. الخ. كما تشيع في باقي القصيدة معطيات "رومانتيكية" ضمنية من مثل الرغبة في الانطلاق والعتق، والخلاص، وأيضا النزهة أو الوعد بالنزهة والتحرر من المصير المخيف والموت، وغير هذا من معان تفيض بالرومانتيكية.

كما تعتمد التجربة منطقا "رومانتيكيا" آخر من خلال استخدام "الأسطورة" أو تضمين عناصر منها، وقد يتم ذلك من خلال "الأسطورة الواحدة"، - كما سبقت الإشارة - وربما يتم بواسطة تفعيل إشارات أسطورية عديدة، كل منها يوازي إحدى جزئيات التجربة. ويشير الناقد إلى مواضع أخرى في تجربة "عبد الصبور" يشوبها نوع من الانفعالية الصارخة عالية الصوت في زمان السأم، بل ويقرر الناقد أن الشاعر "صلاح عبد الصبور" لا يتخلى عن المجرى العاطفي في شعره، وتعتمد النصوص على أداة بلاغية "رومانتيكية" من الدرجة الأولى، وهي "التشبيه" الذي يكتفي ببعد جمالي معين لا يصل في عمق مايوصله للقارئ إلى ماتصل إليه "الاستعارة" على سبيل المثال.

ويعودُ الناقدُ ليناقشَ معنى "الحزن"، أو الواقع النفسيّ الحزين المعبر عن التجربةِ "الرومانتيكيّةِ" التي تتلظّى في وجدان الشاعر، تلك التجربة التي تجسّدُ كارثةَ البطل التراجيدي المعاصر، وهو الإنسان الذي يعيشُ ظروف القرن العشرين، وهو إنسانٌ يشعرُ بالانهيار، دون قدرةٍ على أن يتكئ إلى أي شيء، أو أن يستند إلى نظريةٍ ما لكي تصبحَ لحياته دلالات كبيرة، ويصبح لوجوده معنى عميق، وهذا هو السرُّ من وراءِ الحزن "الرومانتيكي" الأليم، وإحساس الشاعر بأن الحياةَ مليئةٌ بكافّةِ أشكال العبث، مما يدفع إلى هذا الشعور بالملل وبالمعاناة، وهذه المعاني بالطبع تغزُرُ في تجربةِ الشاعر "صلاح عبد الصبور"، وتغزو الشعر الرومانتيكيَّ كلَّه بشكل عام.

ويصلُ الناقدُ إلى أعلى درجاتِ الرصدِ لـ"رومانتيكيَة" تجربةِ الشاعر "صلاح عبد الصبور" عندما يصلُ إلى ديوان "أقول لكم" حيث هذا الحزنُ الشاملُ الذي يغطّي المساحةَ الأكبر في الديوان، وحيث البشرُ يكادون أن يصبحوا شهداءَ القرن العشرين الذين سُحبت الأرضُ من تحت أقدامهم، وتبرز "الرومانتيكية" لدى الشاعر بصورةٍ أكثر وضوحا عندما يصفُ الناقدُ القصائدَ بأنها لم تتخلصْ من انفعالها الأولي، ففي هذا الديوان حرارةٌ مرتفعةٌ أشعلت وجدانَ الشاعر وفكرَه، فلجأ إلى صياغتها و هو ما يزالُ في مرحلة الانفعال الساخن الشديد، وهذا بلا شكٍّ تصويرٌ دقيقٌ لأعلى درجاتِ "رومانتيكيّةِ" التجربة.

الهوامش:

(١) غالي شكري ـ النهضة والسقوط في الفكر المصرى الحديث ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ـ ص٥١.

(٢) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين ؟ ـ القاهرة ـ دار الشروق ـ ١٩٩١.

(٣) أحمد عبد المعطى حجازى ـ ديوان الأعمال الكاملة ـ بيروت ـ دار العودة ـ .

(٤) ص٣٠٢ .

(٥) ص٣٢٦.

(٦) نازك الملائكة ـ شظايا ورماد ـ بغداد ـ دار المعارف ـ ١٩٤٩ م.

(٧) نازك الملائكة ـ عاشقة الليل ـ بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٥٧ م.

(٨) أحمد عبد المعطى حجازى ـ مدينة بلا قلب ـ بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٥٩ م.

(٩) عبد الوهاب البياتى ـ ديوان: كلمات لا تموت ـ بيروت ـ دار العلم للملايين ـ ١٩٦٠.

(١٠) غالي شكري ـ شعرنا الحديث إلى أين؟ ـ ص٢١٨.

(١١) غالي شكري ـ المصدر السابق ـ ص٩٨.

(١٢) جان بول سارتر ـ ما الأدب ـ ترجمة: محمد غنيمى هلال ـ القاهرة ـ مكتبة الأنجلو ـ ١٩٦١.

(١٣) حسن عباس صبحى ـ طائر الليل "ديوان شعر" (بدون اسم الناشر أو تاريخ النشر)

(١٤) غالي شكري ـ شعرنا الحديث إلى أين ؟ ـ ص ١٦٤.

(١٥) غالي شكري ـ المصدر السابق ـ ص١٦٥.

(١٦) كيلانى سند" ـ في العاصفة "مجموعة شعرية" ـ القاهرة ـ عالم الكتب ـ ١٩٦٣.

(١٧) غالي شكري ـ السابق ـ ص١٧٦.

(١٨) توفيق صايغ ـ أعماله الشعرية: [الديوان الأول: (ثلاثون قصيدة) ـ بيروت ـ دار الشرق الجديد ـ ١٩٥٥م]، [الديوان الثانى: (عبر الأراضي البوار) ـ بيروت ـ دار الشرق الجديد ١٩٥٦م]، [الديوان الثالث: (القصيدة ك) ـ بيروت ـ مجلة شعر ـ ١٩٦٠م]، [الديوان الرابع: (معلقة توفيق صايغ) ـ بيروت ـ المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٣م].

(١٩) جبرا إبراهيم جبرا ـ أعماله الشعرية: [الديوان الأول (تموز في المدينة) ـ بيروت ١٩٥٩م]، [الديوان الثانى: (الدار المغلق) ـ بيروت ١٩٦٤م]، [الديوان الثالث: (لوعة الشمس) ـ بغداد

١٩٧٩م]. [الديوان الرابع: (سبع قصائد) بيروت ١٩٩٠م] وله أخيرا: [الأعمال الكاملة - بيروت ١٩٩٠م].

(٢٠) صلاح عبد الصبور - الناس في بلادى (ديوان) - القاهرة - دار المعرفة - ١٩٥٦ - ص٤٥.

(٢١) صلاح عبد الصبور - أقول لكم - بيروت - منشورات المكتب التجارى - ١٩٦١ - ص٨١

(٢٢) صلاح عبد الصبور - المصدر السابق - ص٨٣.

(٢٣) آلن تيت - دراسات في النقد - ت: عبد الرحمن ياغى - بيروت - مكتبة المعارف - ١٩٦١ م.

(٢٤) غالي شكري - شعرنا الحديث إلى أين ؟ ص٢٣٩.

(٢٥) صلاح عبد الصبور - أقول لكم - ص٨٤.

(٢٦) غالي شكري - شعرنا الحديث إلى أين؟ - ص ٢٣.

(٢٧) نازك الملائكة - الأعمال الكاملة - بيروت - دار العودة - ١٩٧١.

(٢٨) عبد المحسن طه بدر - معنى التجديد - مجموعة مؤلفين - إرهاصات التجديد - بغداد - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - ١٩٨٢ - ص١١٣.

شهادة :

غالي شكري

تجربة" القاهرة " حتى آخر نفس

عبده جبير

في إحدى أماسي فبراير عام ١٩٩٢ رن جرس التليفون في بيتي الذي كان يطلق عليه المثقفون بيت "السيدة زينب"[١]، سمعت صوت غالي شكري عبر "الآنسر ماشين"، وفي نبرته حماس بدا لحظتها غريبا بالنسبة إليّ، قال:

- "يا عبده يا جبير، أنا غالي شكري، أرجوك اتصل بي فورا لأمر هام".

وجه الغرابة أنني كنت أظن أن هناك حساسية، بيني وبينه، بسبب تقرير كنت قد نشرته في مجلة الآداب البيروتية، منذ زمن طويل، عن الحياة الثقافية في مصر، وكان يتعرض لبعض المواقف التي كانت تلمسه بشكل أو آخر؛ مما عقد علاقتي به، وبالعديد من الكتاب والفنانين المصريين فترة طويلة.

لذلك فقد أخذتني المفاجأة فلم أرفع سماعة التليفون،كما أنني كنت قد عرفت من إبراهيم منصور، بأن غالي نفسه، كان قد استدعاه وعددا من الأصدقاء الكتاب في بيته وأجرى حوارا معهم حول قبوله لرئاسة تحرير مجلة القاهرة، ولم يكن قد دعاني لحضور هذه اللقاءات، التي استمرت فترة تزيد على الشهرين.

انتظرت فترة بدت كافية لتبرير عدم الرد الفوري على التليفون،ثم رفعت السماعة وطلبت الرقم، رد غالي على الفور:

- "أيوه يا عبد، إنتا فين، أنا عايزك ضروري".

واتفقنا على موعد مساء اليوم التالي.

والحقيقة أنني لم أفهم شرحه المربك لطريقة الوصول لباب بيته، وما إن "دست" على جرس الباب حتى فتحت لي السيدة الفاضلة حرمه التي أشارت لي بأن أعود طابقا على قدمي، فالدكتور في الطابق السفلى من الفيللا. ما أن وضعت يدي على الجرس حتى انفتح الباب، وظهر غالي في هيأته الأنيقة،التي كان دائم الحرص عليها، وأخذني بالأحضان:

- "تعالى، ادخل، اجلس، اسمع يا سيدي، أنا قبلت رئاسة تحرير مجلة القاهرة، وأريدك معي، أنت، بخبرتك الـ...، أفضل شخص ليكون معي مديرا للتحرير، وبإمكاننا معا أن نصدر أجمل مجلة في تاريخ الصحافة الثقافية العربية".

أخذتني المفاجأة مرة أخرى؛ لأنني كنت قد عرفت أن اسمي لم يكن مطروحا، بل كانت الإشاعات قد وصلتني بأسماء زملاء آخرين رشحهم هو لسمير سرحان، لتولي مسئولية مدير التحرير، لكنه أضاف، ويبدو أنه لمح الاستغراب على وجهي:

- "وعلى فكرة، هذا الترشيح جاء من الوسط الثقافي، و أغلبية الأصدقاء الذين استطلعت آراءهم حول هذا الموضوع رشحوك، ورأيي أنا شخصيا أنه ترشيح موفق". قلت:

- "لكن كما تعرف أنا أعمل مع مكرم محمد احمد في المصور، وموقفي معه صعب؛ لأنني كنت قد تركته فترة بطريقة مفاجئة. وأظن أنه هذه المرة لن يوافق، وربما ستكون نهاية علاقتي بدار الهلال العزيزة على قلبي".

قال:

- "هذه أمرها سهل، سأتصل بمكرم فورا وأحصل منه على الموافقة".

قلت:

- لا داعي أن يأتي الأمر منك، اترك لي فرصة سأحاول الوصل معه إلى حل.

قال:

- المهم، خذ هذا التخطيط المبدئي، ادرسه وتعالى ناقشني فيه.

وابتسم ابتسامة عريضة ولا كأنه سيرأس تحرير الأهرام. قلت:

- "طيب"، وهكذا نزلت إلى الشارع، في حالة ارتباك. وكان أن توجهت إلى أقرب تليفون عمومي واتصلت بإبراهيم منصور:

- "ازيك عايز أشوفك".

- أين أنت ؟

قلت: في الزمالك، بجوار بيت غالي شكري.

قال:

- "هوا كلمك؟ كويس، تعالى، أنا في البيت، وعندي حاجة تبسطك، تعالى نتكلم، هات معاك شوية حلويات".

هكذا رحلت لبيت العراب[٢] في المعادي.

ال:

"دا شيء كويس".

لت:

- "لكن إنتا عارف، الناس في الهيئة مينضمنوش، وأنا مستقر في الهلال، بجوار بيتي، وأنا مش عايز مشاكل".

- "مشاكل إيه، مع غالي مفيش مشاكل، هوا يقدر يحل أي شيء، سيب المشاكل له، دا غالي صاحب جبروت".

قلت: "أقصد هل سيتركنا الجماعة في الهيئة أو الوزارة نعمل مجلة محترمة، وبدون تدخل؟".

قال: "كلام غالي إنه حصل على ضمانات بعدم التدخل، وإنه ناوي يعمل مجلة محترمة، أنت شفت التخطيط الأولى ؟"

وذهب للداخل وجاء بالورقة نفسها التي كان غالي قد أعطاني إياها.

قلت: "هذه معي، إنه مع بعض التعديلات الخفيفة يمكن أن يكون تخطيطا رائعا".

قال ، وهو يضحك ضحكته المدوية الشهيرة:

ـ "إنت موش حتبطل تتصرف زى هاملت، أنا أضمن لك بأن غالي حيعمل مجلة محترمة، تعالى نتصل بيه ونبلغه موافقتك".

قلت: "من فضلك، بيني وبينه موعد بعد يومين، وسأفكر في الموضوع، لا بد أولا من معرفة موقفي في الهلال".

قال:

ـ "بلا هلال بلا بزرميط، عملك في دسك المصور غير مناسب، ولا حتقدر تعمل أي حاجة هناك، القاهرة مع غالي شكري هي مكانك الطبيعي".

°°°

في بيتي أخذني التردد من كل جانب فقد كانت تجربتي السابقة في هيئة الكتاب، أثناء تولي الدكتور عز الدين إسماعيل رئاستها، حيث اختارني لإدارة تحرير مجلة "عالم الكتاب" تجربة غير سارة (على الرغم من أن الدكتور عز كان قد رحب بشدة بالتخطيط الذي عملته لهذه المطبوعة، الذي يجعلها أقرب ما تكون للمجلات العالمية المخصصة للكتب) ووجدت نفسي أعمل مع رئيس تحرير (أكاديمي ـ بالمعنى المدرسي السيئ) و يفكر بطريقة لا يجمعني بها معه أي جامع، فكان أن تركت المجلة بعد أن تعذر عليّ التفاهم معه، وبالفعل، كان هذا أفضل قرار اتخذته في حياتي المهنية. فقد صدرت المجلة وهي أبعد ما تكون عن القصد الذي صدرت من أجله، سواء من حيث المستوى، أو التوجه، فصدرت فاشلة، واستمرت حتى قضى عليها هذا الفشل وماتت بالسكتة القلبية.

°°°

عدت إلى بيتي وكان عليّ أن أستطلع رأي عدد من الأصدقاء الذين أثق في رأيهم فأمسكت التليفون واتصلت بكل من: صنع الله إبراهيم، ومحمد البساطي، وعبد الفتاح الجمل، وآخرين، وجميعهم تحمسوا لفكرة انضمامي للقاهرة، وفي آخر الليل كنت قد انتهيت إلى أنه لا يصح أن أتقدم بموافقتي إلا إذا كانت هناك ضمانات لإصدار مجلة محترمة فعلا، وسجلت ذلك في ورقة صغيرة (لا تزال في حوزتي):

ـ إصدار مجلة محترمة يعنى أن تكون مستقلة استقلالا تاما عن الإدارة، بمعنى ألا يتدخل رئيس هيئة الكتاب، أو الوزير، أو أي من رؤساء الهيئات الأخرى، في سياسة تحريرها، لا صراحة ولا بالإيحاء.

ـ ألا تنشر المجلة أي شيء، ولا حتى مجرد خبر عن أي مسئول في الوزارة، ولا عن أي نشاط له، مادام في الوزارة أو الهيئة، فإذا خرج فإننا نعامله كأي كاتب أو فنان آخر.

ـ أن تخصص الهيئة للمجلة ميزانية لمكافآت الكتاب تليق بمستوى كتاب الدرجة الأولى الذين من المفترض أن نتعامل معهم، وأن تكون لهيئة التحرير حرية تجديد هذه المكافآت.

ـ أن تصدر المجلة في الموعد المقرر لهـا، لا قبلـه بساعة أو بعده بدقيقة[٣]، وذلك يقتضي أن تخصص الهيئة الإمكانات الطباعية وكمية الورق المطلوبة للمجلة مسبقا، وأن يصدر بذلك قرار من رئيس الهيئة يلتزم جميع المسئولين بها بتنفيذه.

ـ أن تكون لنا، أنا وغالي، حرية اختيار "مجموعة العمل"، سواء كانوا من العاملين في الهيئة أو الخارج، وأن تترك لنا حرية تحديد مكافآتهم.

○○

في اليوم التالي ذهبت لدار الهلال وطلبت من زميلي الصديق يوسف القعيد أن يستلم هذا العدد من المصور الذي كان من المفترض أن أستلمه للإشراف على التنفيذ، وعلى أي حال كان الزميل أحمد أبو كف هو الذي نفذ العدد الماضي، فلم تكن هناك مشكلة ليستلم القعيد العدد الجديد، وحملت له بقايا العدد الماضي الذي كان أبو كف قد وضعها على مكتبي، وأخبرت القعيد بالأمر، فاقترح أن يذهب هو بنفسه ليعرض الأمر على مكرم، خوفا من الإحراج، لكنني فضلت مواجهة الأمر بنفسي، وكلي ثقة بأن مكرم سيفهم الموقف، ودخلت إليه، وكان لا يزال في اللحظات الأولى من اليوم، وعرضت عليه الأمر من زاوية، أنه لفخر لدار الهلال أن يتم اختيار أحد كوادرها مديرا لتحرير مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، فانطوت عليه الحيلة ووافق على الفور، على الرغم من أنه لم يكن هناك بديل يحل محلي في دار الهلال.

بعدها طلعت إلى مصطفى نبيل رئيس تحرير مجلة الهلال الذي كنت أتعاون معه بباب منتظم بعنوان "شهريات" استمر عدة سنوات حتى أضحى جزءا رئيسا من شخصية المجلة.

أخذته المفاجأة، وأحسست أنه يخفي مشاعره الرافضة لتركي الهلال، لكنه أضاف بأنه في حالة ما إذا لم يحدث تعارض، فإنه بإمكاني أن أستمر في باب الشهريات، لكن هذا كان طبعا من باب المجاملة؛ لأنه لم يكن من الممكن الاستمرار في المجلتين، لا من باب اللياقة، أو الوقت.

والحقيقة أنني خسرت هذا الباب الذي كان يشكل التحاما مباشرا بالأحداث الثقافية في مصر مطلع كل شهر.

○○

في الموعد المحدد ذهبت إلى غالي شكري في فيلته التي تحتل طابقين في إحدى عمارات الزمالك، كان في انتظاري وأمامه مجموعة من الأوراق فردها على سطح طاولة السفرة، قابلني بابتسامة عريضة، ولم يسألني رأيي، فيما إذا كنت موافقا أم لا، بل أشار لمقعد مجاور للمقعد الذي كان يجلس إليه، ودخل في الشغل:

ـ هيا نبدأ ؟

ـ نبدأ في إيه ؟

ـ الشغل.

ـ طيب...

ـ ولا طيب ولا شيء.

فرد مغلفا وراح يضع داخله مجموعة من الدراسات:

- هذه يمكن أن تصلح لباب "المواجهات" وهذه لباب "الفضول والغايات" وهذه. إيه مالك؟

قلت:

- أولا لم أشرب الشاي بعد، ثانيا أنا عندي مطالب.

ومددت يدي وأخرجت الورقة الصغيرة من جيبي، مال عليها بعينه (كان التعب قد بدأ يعتري إحدى عينيه نتيجة لمرض السكر) طالعها بسرعة وقال:

- طبعا، كل هذا الكلام أنا متفق عليه مقدما، تفتكر غالي شكري حيعمل مجلة دون مثل هذه الضمانات، على أي حال عندنا في الغد اجتماع مع سمير سرحان في الهيئة وستسمع بنفسك.

ثم سألني السؤال الخاسم:

- بالمناسبة، هل قرأت الافتتاحية؟

- أية افتتاحية ؟

- آه، يبدو أنني لم أعطها لك، وسحب عدة أوراق كتبها بخط يده.

وهنا ولتوثيق الخطة التي سارت عليها المجلة (في هذا العهد الذهبي) التي تشهد عليه أعدادها المحفوظة في بيت كل مثقف عربي جاد، نقتطف من هذه الافتتاحية[4] أهم سطورها التي جاء فيها:

- " تشاء المصادفات أن تستأنف "القاهرة" صدورها في مرحلة من أدق المراحل التي يجتازها العقل العربي المعاصر عامة، وفي مصر خاصة.

أما في مصر فقد كانت الرصاصات التي أردت الكاتب فرج فودة علامة بارزة على دقة المرحلة باعتباره أول مفكر تواجه كلماته بالاغتيال في تاريخنا الحديث.

ومعنى ذلك أن الحوار بين أحد التيارات وبقية الاتجاهات في المجتمع قد وصل إلى طريق مسدود؛ وكان هذا التيار الذي رفع راية الدين وأضمر العنف المسلح قد شرع منذ أواخر الأربعينيات من هذا القرن إلى يومنا هذا يؤصل للإرهاب السياسي بالقول والفعل، ولكنه لم يفكر باغتيال أصحاب القلم إلا منذ سنوات قليلة حين طاشت الرصاصات التي استهدفت الكاتب نقيب الصحفيين مكرم محمد أحمد إلى أن تمكنت هذه الرصاصات من فرج فودة؛ أي أن الرد الوحيد الذي لم يعد هذا التيار يملك سواه هو القتل: أو رفض الرأي الآخر لحد القتل.

وليس القتل نفسه إلا الخطوة الأخيرة في طريق طويل يبدأ بالمصادرات التي تتجدد قوائمها بين حين وآخر، للأعمال الشجاعة التي تتصدى لاغتيال العقل، ولا تتصدى مطلقا للأعمال التي تملأ الأرصفة بالتحريض على اغتيال العقل والوطن؛ يبدأ هذا الطريق أيضا ببرامج التعليم التي تخترقها سموم التفرقة والتمييز بين أبناء الوطن الواحد. ويبدأ هذا الطريق كذلك ببعض برامج الإعلام المقروء والمرئي والمسموع، والتي من شأنها تقديم الحيثيات لمن ينشدون هدم الوحدة الوطنية من جذورها الراسخة في أعماق هذه الأرض، من دون أن تكون هناك الفرصة المتكافئة لأصحاب الفكر العقلاني الوطني القادر على مواجهة أيديولوجيا الإرهاب بروافدها المتعددة.

من المفارقات المأسوية أننا خرجنا من نظام الحزب الواحد والرأي الواحد؛ وحصلنا بكفاح المصريين جميعا على حيز من الديموقراطية ومساحة من التعددية تعمل كافة

الاتجاهات على تعميقها وتوسيعها، ولكن تيارا باسم الدين يرفع راية العصيان على هذه التعددية وعلى حق المواطنة، وغير ذلك من حقوق الإنسان التي ناضل من أجلها عبد الرحمن الكواكبي ورفاعة الطهطاوي ومحمد عبده وأحمد عرابي ومصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد وخالد محمد خالد وطه حسين وعباس العقاد وسلامة موسى وواصف غالي وأمين الخولي وويصا واصف ومحمود شلتوت والقمص سرجيوس، وغيرهم من مئات الرموز المضيئة في تاريخ العقل المصري الحديث والمعاصر.

ولم تخل مصر في أي وقت من هذه السلالة العظيمة إلى اليوم. فالمفارقة الثانية أن لدينا مئات الطاقات والمواهب الفكرية من أساتذة الجامعات وشباب الباحثين والمفكرين والعلماء من أجيال مختلفة واتجاهات متعددة تعتمد عليهم المنابر ومراكز البحث العلمي في مشارق الأرض ومغاربها، ولكنهم داخل بلادهم يفتقدون المنبر الذي يتسع لأفكارهم ويتيح لهم فرصة الحوار الحر حول القضايا الملحة التي يطرحها عليهم وطنهم والتي يعنيهم طرحها على الوطن.

وما أكثر القضايا والمشكلات التي تواجه العقل العربي عموما، وأيا ما كان الموقف من زلزال الخليج، فقد كان وما يزال من العلامات البارزة على دقة المرحلة التي يعيشها العرب جميعا، وفي المقدمة منهم هذه الطليعة من المثقفين في مختلف المجالات. لقد كانت أزمة الخليج زلزالا في ظواهرها الخارجية من السياسة والاقتصاد والحرب، وزلزالا أيضا في ظواهرها الداخلية العميقة التي تصوغ نهاية مرحلة وبداية أخرى في الفكر العربي المعاصر، كانت هناك بديهيات أيديولوجية وقد أخذت الآن في التراجع، وليس المراجعة، وكانت هناك مسلمات فكرية وقد أخذت الآن في الشحوب وليس المساءلة.

....

وكان من أهم المراجعات الدعوة الصريحة إلى مناقشة العلاقة بين الأمة والهوية الوطنية، وبين القومية والدولة، وبين الدولة والدين والطائفة والمذهب.

ولعل أهم ما توصلت إليه بعض الكتابات في هذه الشئون أننا نحيا في مجتمع هجين، ليس هو بالمجتمع المدني بالرغم من اشتماله على المؤسسات، ولا تحكمه الدولة الدينية بالرغم من شيوع أيديولوجيتها وهيمنة بعض مؤسساتها، وأحيانا هو مجتمع شمولي تعددي، أو العكس، تختلط النقائض وتتداخل المتناقضات على نحو بارز في هذا القطر أو خافت في ذلك، وعلى نحو يبلبل مفاهيم الانتماء والهوية عند الفرد والجماعة.

هذه التساؤلات لم تصل بعد إلى مرحلة الكشوف، وإنما هي تكتفي بوضع البديهيات والمسلمات موضع السؤال، ولكن المثقفين العرب الذين يكتبون بهذه "المغامرات" الفكرية التي قد تفضي إلى إبداعات في مستوى المستقبل الممكن، تنقطع بينهم الجسور إلى الحدود التي تسمح بتكرار الجهد بمعزل عن جهود الآخرين.

ولعل المفارقة الثالثة هي هذه: أننا في عصر التطور السريع لتكنولوجيا الاتصال وثورة المعلومات، ومع ذلك فالعقل العربي - في أجزاء منه - أكثر اتصالا بالعالم الخارجي منه بالأجزاء الأخرى داخل الوطن، وهو الأمر الذي يضيف إلى الفجوة القديمة بين النخبة والمجتمع، فجوة جديدة بين النخبة وذاتها.

هذه العزلة المزدوجة هي التي تسببت خلال ربع قرن على وجه التقريب في أن نتلقى النتائج السياسية والاقتصادية والعسكرية للمتغيرات العالمية دون "معرفة" بمقدماتها

وسياقها، وهكذا تحولت النتائج إلى نوع جديد من "المعجزات" ندعوه مجازا بالزلازل والبراكين. بقينا زمنا طويلا نتابع القشور الثقافية من الغرب باعتباره "العالم"، بينما كان هناك دوما العالم من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب، أحيانا حجبت عنا الأيديولوجيا ماذا يجرى في الشرق، وحجبت عنا المصالح ماذا يدور في الغرب، وأحيانا أخرى حجب عنا الشرق والغرب معا ماذا يحدث في العالم بدءا من الصين واليابان إلى أميركا اللاتينية إلى إفريقيا، ولم يكن ما يجرى هنا وهناك سياسات واقتصاديات فحسب، وإنما كانت الأفكار والكشوف والإبداعات تتوالى ولا تزال.

وربما كانت المفارقة الرابعة هي هذه: إنه في ظل مشهد عالمي أبرز متغيراته التقارب بين شعوب الدنيا بفضل ثورة الاتصال وتدفق المعلومات، ومن نتائجه الميل نحو التوحد في تجمعات إقليمية كبرى ـ كالوحدة الأوربية ـ فإن هذا المشهد ينطوي في الوقت نفسه على التفتت العرقي والتمزق العنصري، ولم يكن اختفاء الاتحاد السوفيتي أو الاتحاد اليوغسلافي سقوطا أيديولوجيا لإحدى العقائد، فقد كان "الاتحاد" الأول إمبراطورية قيصرية سابقة على السوفييت بعشرات ومئات السنين، كما أن "الانفراط" يهدد دولا ومجتمعات لم تعرف "الاشتراكية" في أوربا ذاتها، وفي إفريقيا أيضا، أي أن ظاهرة التفتت التي تتقاطع مع ظاهرة التكتل، ليست في جوهرها ظاهرة أيديولوجية.

وتشاء المصادفات أن تستأنف "القاهرة" صدورها في هذه المرحلة الدقيقة التي يجتازها العقل العربي المعاصر عامة وفي مصر خاصة. تصدر وليس في جعبتها سوى الدعوة للحوار والمعرفة.

تطمح أولا لأن تكون منبرا للطاقات الفكرية المبدعة في هذا الوطن على اختلاف الأجيال والاتجاهات من أصحاب الرؤى أو الباحثين عن رؤى وسط الظلام الذي يهدد باغتيال العقل في مصر. ليس من "فيتو" على أي فكر جدير بهذه التسمية إلا التحريض المباشر أو غير المباشر على الإرهاب، إلا على التحريض السافر أو المضمر ضد الحرية، ولن يكون الفكر مونولوجا لتيار أو فرد، بل حوارا بين التيارات والأفراد، لن تكون هناك قضية أو فكر معصوم من المناقشة، فالقضايا كلها والأفكار جميعها لها حقوق متساوية في النشر والتعقيب، في التعبير والتعليق".

° °

أعود لأقول إنني نزلت من هذه الجلسة (ولم أشرب الشاي) وأنا أحمل ملفات من المقالات والدراسات تكفي لعمل عدة أعداد.

متى يا ترى جمع هذه المواد، وكيف حصل عليها بهذه السرعة ؟

هذه في الحقيقة إحدى خصال غالي شكري التي يجب أن تذكر له، ديناميكية في الحركة، وقدرة فريدة على "التربيط" مع كل أفراد المشهد الثقافي، من أقصى اليمين (الفكري) إلى أقصى اليسار.

كما أنك ستدهش حين تراه يعيد صياغة مقال ركيك كأشطر "دسك مان" في بلاط صاحبة الجلالة، ليحوله إلى عمل مقروء، وقد شاهدته (في مناسبة أخرى)، وهو يقوم بصياغة أخبار فنية بسيطة ليحولها إلى قطع فنية كالبللور، وكنت قبلها أظنه، فقط، كاتب مقال، لكنني اكتشفت فيه مع مرور الأيام "جرنالجي" من الدرجة الأولى. وهذه ميزة أخرى قد لا

تتوفر لكثير من الكتاب، ومنهم كتاب كبار، لكنهم في بلاط صاحبة الجلالة. لا يستطيعون حراكا، لا يستطيعون وضع مثل هذه اللمسة التي تحول نصا ساكنا جامدا إلى قصة تضج بالحياة، بل قد يرتبك الواحد منهم ويفر أمام مثل هذه المهمة التي هي عماد الصحافة العصرية في الأساس.

°°

في مكتب سمير سرحان طلب غالي فتح موضوع الضمانات بوصفه أول نقطة للحوار؛ الأمر الذي أكد عليه سمير سرحان واعدا بعدم التدخل، وتوفير كل الإمكانيات المطلوبة، كما أكد فكرة عدم نشر أي مادة لأي مسئول في وزارة الثقافة. إلا بعد خروجه من الوزارة، وهي السياسة التي سارت عليها المجلة طوال عملي بها ما بين مارس ١٩٩٢ (قبل الصدور الفعلي) وحتى يونيو ١٩٩٥، حيث اضطرتني ظروف خاصة للسفر لتعويض شقة السيدة زينب التي كنت أسكنها وسقطت تحت أنقاض برج بني بجوارها فأحالها أنقاضا، فأضحيت وأنا فوق الأربعين من العمر، أعيش في القاهرة بلا مسكن، مرة في بنسيون، ومرة في شقة مفروشة، ومرة عند صديق، وكاتب الروايات هو أكثر الكتاب حاجة لبيت، ليواصل عمله. هذا ما اضطرني حقيقة للسفر وترك القاهرة، وخاصة أن وعودا بتوفير مسكن باءت بالفشل.

وفي هذا الاجتماع جاء حلمي التوني بالماكيت الذي صممه للمجلة في عهدها الجديد، وكان يتضمن ضمن ما يتضمن مكانا لمقدمة منفصلة لكل موضوع رئيس؛ الأمر الذي علق عليه سمير سرحان بأنه عبء إضافي على التحرير، لكنني لم أجد فيه عبئا، بل إضافة جديدة للصحافة الثقافية المصرية، ولعله من دواعي فرحتي أن هذه المقدمات كانت، فيما بعد، موضع دراسة خاصة لإحدى الباحثات في جامعة المنيا، وهي كانت، على أي حال، ضمن المجهود الجماعي الذي أسهم فيه الزملاء مهدى مصطفى، وفتحي عبد الله، والسماح عبد الله، وأحمد سلطان، كما كانت الروح التي عملنا بها جميعا لصدور القاهرة دافعا لي للتبرع بأرشيفي الشخصي الذي جمعته عبر سنين طويلة، وهو ما يمكن أن يجده القارئ في ثنايا أعدادها وشمل رسوما وصورا مصرية وعربية وعالمية كانت من أبرز سماتها التحريرية، وأظن أن هذا الأرشيف قد أضحى وليمة للزمن وتبدد.

°°

وهناك درس يمكن قوله هنا بكل صدق وإخلاص هو أنه مهما كان وضع المؤسسة الثقافية المصرية فإن أحدا بها لا يمكن أن يفرض عليك أي تنازل، مادمت أنت غير قابل للتنازل عن المبادئ الأساسية (العادية والبسيطة) والتي تؤدى في النهاية إلى صدور مطبوعة محترمة، والمشكلة دائما كانت عند أصحاب النفوس الضعيفة الذين يمكن أن يبيعوا تاريخهم ببضع دراهم فيأتون بما يسيء لهذا التاريخ وهذه المؤسسة.

وأشهد هنا أن غالي شكري (وقد حملني مسئولية القراءة النهائية للنصوص) لم يطلب يوما من شخصي الضعيف أن أوافق أو أرسل للنشر أي مادة تسيء للمجلة، أو لسمعتها؛ حتى آخر نفس؛ لذا ستبقى هذه الأعداد من "القاهرة" قيمة كبرى في تاريخ الصحافة الثقافية العربية برمتها، كما أشهد بأن النقاشات الساخنة التي كانت تجرى بيننا حول بعض المواد لم تكن لأي من الأسباب المذكورة، إنما تلخصت في انحياز مشروع للاتجاه الأدبي الذي أمثله بما كنت أنتمي إليه بوصفي أحد كتاب جيل السبعينيات، وما كان يمثله

غالي شكري بما كان يظهر عليه أحيانا من تحيز مشروع لجيل الستينيات، ولم يكن هذا يفسد للود قضية.

الهوامش:

(١) كانت الشقة المذكورة والتي تقع في شارع "جريدة السياسة" المجاور لمبنى دار الهلال بالسيدة زينب قد أضحت بمرور الأيام مجلسا مختارا للعديد من الكتاب والفنانين، ومكانا مختارا للقاء الدائم الذي لم يكن يخلو من حوارات ثقافية وفنية عديدة، وزارها العديد من الفنانين والكتاب العرب وغير العرب حتى إنني في النهاية لم أكن أعتبرها بيتي، بل بيتا للجميع؛ لذا لم يكن لها مفتاح، إنما فقط "شراعة" تدفعها وتمد يدك لتفتح القفل وتدخل في الغالب ما ستجد ما لا يقل عن عشرة أشخاص يرعون فيها بين مغن وكاتب ومخرج وشاعر، وقد شهدت زواج العديد من الشعراء والكتاب، وأفراحا عدة، مما سيجده القارئ في كتابنا "قطاف العنب" .. ذكريات ساخنة عن الحياة السرية التي كان يعيشها حرافيش القاهرة من الفنانين والأدباء وهلم جرا" تحت الطبع.

(٢) هكذا كان يطلق البعض في الوسط الثقافي على الصديق الراحل إبراهيم منصور الذي كان يعتبر البعض أن مهمته الأولى في الحياة هي سيادة أدب جيل الستينيات، ويعتبره البعض الآخر من المثقفين أنه يقوم بدور الراعي المتصلب لجيل الستينيات؛ مما كان يؤدي في بعض الأحيان إلى حساسيات شخصية بينه وبين كتاب الأجيال التالية، والسابقة، وباعتباره كان يظن أنني كنت وراء ظاهرة جيل السبعينيات (أي تكريسها بوصفها موجة) ساءت علاقتنا إلى درجة الاعتداء الجسدي على شخصي الضعيف وباعتباري عراب السبعينيات، كما وصفني هو نفسه، لم أترك هذه الحادثة تمر، واشتبكت معه في خناقة من النوع نفسه، بل إنني كنت أتصدى لآرائه بالرصاد حتى عادت المياه إلى مجاريها.

(٣) كانت بعض المجلات ومنها بعض مجلات هيئة الكتاب تصدر كيفما اتفق، ويا للعجب، فأحيانا كانت تصدر بعد موعدها بأيام، وأحيانا بأسابيع؛ الأمر الذي كان، طبعا، يؤثر على مصداقيتها بوصفها دورية.

(٤) حملت الافتتاحية عنوان "حرية العقل في مصر". انظر النص الكامل في العدد الأول من هذا الإصدار - يوليو ١٩٩٢ م، وهي طبعا بقلم غالي شكري.

كتب غالي شكري:

ببليوجرافيا وملاحظات

سامي سليمان أحمد

غالي شكري (١٩٣٥- ١٩٩٨) ناقد ومفكر مصري معاصر مضت رحلته الفكرية عبر أربعة عقود إلا قليلا في النصف الثاني من القرن العشرين وأثمرت عددا كبيرا من الكتب ومئات المقالات والدراسات التي نشرها في الدوريات المختلفة. وقد تنوعت المجالات التي أسهم غالي شكري بالكتابة فيها بين النقد الأدبي وسوسيولوجيا المعرفة والقضايا الاجتماعية والكتابة السياسية والحوارات الصحفية ، بالإضافة إلى إبداع أدبي قليل مثلته روايته "مواويل الليلة الكبيرة". وقد تنوعت وسائل النشر التي اعتمد عليها غالي شكري فقد نشر ما يقرب من خمسين كتابا بعضها كان دراسات ألفها كتبا من البداية، وبعضها الآخر كان تجميعا لمقالات ودراسات مختلفة سبق له نشرها في الدوريات المختلفة ، كما قدم عددا كبيرا من المقالات التي لم تُجمع في كتاب حتى الآن ومنها المقالات التي كان ينشرها أسبوعيا في جريدة "الأهرام" وذلك في السنوات الأخيرة من حياته بعد عودته من باريس، والمقالات التي كان ينشرها في مجلة "القاهرة" في السنوات التي تولى فيها رئاسة تحريرها، وله أيضا مقالات كثيرة في دوريات الستينيات ومنها "الشعر" و"المسرح" و"الطليعة" و"الكاتب" و"حوار"، ويضاف إلى هذا كله مقالاته في الدوريات العربية لاسيما البيروتية و العراقية والتونسية ، وكذلك في المجلات العربية التي كانت تصدر في باريس في سبعينيات القرن العشرين ، وتحتاج كل تلك المقالات إلى ببليوجرافيا شاملة ترصدها وتهيئ لدارسي غالي شكري المادة الأساسية التي يجب تحليلها للوقوف على إسهاماته وإنجازاته في مجالات النقد والفكر وسوسيولوجيا الثقافة العربية الحديثة وغيرها من المجالات التي أسهم بالكتابة فيها.

وتختص الببليوجرافيا الحالية برصد كتب غالي شكري وما كتبه من فصول في بعض الكتب، وقد قُسمت المادة طبقا لمجالها النوعي؛ وقد وُضعت كتاباته المتصلة بالأدب والنقد معا ، على حين وُضعت كتاباته المتصلة بسوسيولوجيا الثقافة وقضايا المجتمع والسياسة معا، وفي النهاية تم تقديم بعض الملاحظات.

أولا : كتب في الدراسات الأدبية والنقدية

- أزمة الجنس في القصة العربية . دار الآداب . بيروت . ١٩٦٢.
- كلمات من الجزيرة المهجورة ، المطبعة العصرية للطباعة والنشر . صيدا، لبنان. ١٩٦٤.
- المنتمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ ، مكتبة الزناري . القاهرة . ١٩٦٤.
- ثورة الفكر في أدبنا الحديث . مكتبة الأنجلو . القاهرة . ١٩٦٥.
- ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم . مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٦.
- ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧.
- شعرنا الحديث ...إلى أين ،دار المعارف ، القاهرة . ١٩٦٨.
- أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.
- معنى المأساة في الرواية العربية: الجزء الأول: الرواية العربية في رحلة العذاب. عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧١.
- ذكريات الجيل الضائع ، وزارة الإعلام العراقية . بغداد . ١٩٧٢.
- ثقافتنا بين نعم ولا ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٢.
- ماذا يبقى من طه حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط)، بيروت، ١٩٧٤.
- غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة، بيروت. ١٩٧٧.
- الماركسية والأدب، المؤسسة العربية للدراسات . بيروت، ١٩٧٩.
- اعترافات الزمن الخائب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩.
- محاورات اليوم السابع : دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٨٠.
- دفاع عن النقد : خلفية سوسيولوجية ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٨١.
- محمد مندور : الناقد والمنهج ، دار الطليعة بيروت ، ١٩٨١.
- نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل ، الهيئة العامة للاستعلامات ، ١٩٨٨.
- برج بابل:النقد والحداثة الشريدة ، الطبعة الأولى ،دار رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٨٩.
- توفيق الحكيم : الجيل والطبقة والرؤيا ، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠.
- د.يوسف إدريس فرفور خارج السور،(حوار وجمع)، وزارة الإعلام ، الهيئة العامة للاستعلامات، ١٩٩٣.
- العنقاء الجديدة : صراع الأجيال في الأدب المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- برج بابل:النقد والحداثة الشريدة، الطبعة الأولى،دار رياض الريس للنشر لندن ١٩٨٩.

ثانيا:فصول في كتب

- الفكر والفن في أدب يوسف السباعي، دار الفكر ، القاهرة، ١٩٧٢.
- التراث والثورة ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٧٣.
- نجيب محفوظ : إبداع نصف قرن، دار الشروق ، القاهرة– بيروت، ١٩٨٩.

- أقواس الهزيمة :وعي النخبة بين المعرفة والسلطة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٩٠.
- خطاب إلى القارئ العادي، مكتبة الأنجلو، ١٩٩٠.

ثالثا : فصول أو مقدمات أو تعقيبات في كتب للغير :

- فهمي حسين : أصل السبب: قصص وحكايات، مكتبة روز اليوسف، ١٩٨٩.
- مشروع قتل جارة، روايات صغيرة ، تأليف صبري موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

رابعا : كتابات إبداعية :

- مواويل الليلة الكبيرة، رواية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٥.

خامسا : دراسات في علم اجتماع المعرفة والفكر والثقافة والمجتمع والسياسة

- سلامة موسى وأزمة الضمير العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٢.
- أمريكا والحرب الفكرية ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ١٩٦٨.
- مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٠.
- التراث والثورة ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٧٣.
- عروبة مصر وامتحان التاريخ ، دار العودة ، بيروت، ١٩٧٤.
- من الأرشيف السري للثقافة المصرية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥.
- عرس الدم في لبنان ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٦.
- الثورة المضادة في مصر، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٨.
- يوم طويل في حياة قصيرة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨.
- اعترافات الزمن الخائب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث ، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، ١٩٨٣.
- ديكتاتورية التخلف العربي : (١) مقدمة في تأصيل سوسيولوجيا المعرفة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٦.
- الثقافة العربية في تونس: الفكر والمجتمع ، الدار التونسية للنشر، تونس ، ١٩٨٦.
- بلاغ إلى الرأي العام ، مؤسسة أخبار اليوم ، ١٩٨٨.
- أقواس الهزيمة :وعي النخبة بين المعرفة والسلطة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، ١٩٩٠.
- خطاب إلى القارئ العادي، مكتبة الأنجلو، ١٩٩٠.
- الأقباط في وطن متغير ، كتاب الأهالي ، القاهرة، ١٩٩٠.
- المثقفون والسلطة في مصر ، أخبار اليوم ، ١٩٩١.
- مرآة المنفى: أسئلة في ثقافة النفط والحرب، دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٨(يتضمن مجموعة من الحوارات التي أجريت مع غالي شكري في قضايا الأدب والنقد والثقافة والمجتمع والسياسة، وذلك في الفترة من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٧).
- أقنعة الإرهاب: البحث عن علمانية جديدة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

- بداية التاريخ من زلزال التاريخ إلى زوال السوفيات، دار سعاد الصباح، القاهرة- الكويت، ١٩٩٣.
- ثقافة النظام العشوائي : تكفير العقل وعقل التكفير، كتاب الأهالي، القاهرة، ١٩٩٤.
- الخروج على النص : تحديات الثقافة والديمقراطية، سينا للنشر ، القاهرة، ١٩٩٤.
- الحلم الياباني، مكتبة المستقبل، القاهرة- الإسكندرية، ١٩٩٤.

سادسا :فصول في كتب

- العنف الأصولي: الإبداع من نوافذ جهنم، دار رياض الريس للكتب والنشر لندن ١٩٩٥.

سابعا : مترجمات

- أدب المقاومة في فيتنام ، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٦٨.

ثامنا : ملاحظات

(١) هناك ثلاثة كتب لغالي شكري لم أستطع العثور عليها، وهي :

- إنهم يرقصون ليلة رأس السنة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨٠.
- البجعة تودع الصياد ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ١٩٨١.
- سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة بيروت، ١٩٨١.

وإذا كان موضع الكتاب الثالث هو الدراسات النقدية فإن عنواني الكتابين الأول والثاني لا يحددان مادتهما ولذا يصعب وضعهما في موضعهما الملائم من كتب غالي شكري.

(٢) تحتاج كتب غالي شكري إلى مراجعة متأنية لملاحظات الفصول التي أعاد نشرها في عدة كتب والتغيرات التي كان يجريها علي فصول بعض الكتب في طبعتها الثانية أو الثالثة وذلك كما يتضح من بعض الأمثلة : فكتابه "محمد مندور :الناقد والمنهج"الصادر في ١٩٨١، هو بعينه الفصل الذي سبق نشره بعنوان "ثورة مندور في نقدنا الحديث" وذلك في كتابه" ثورة الفكر في أدبنا الحديث" والصادر في عام ١٩٦٥ . وكتابه "نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل" الصادر في عام ١٩٨٨ الهيئة العامة للاستعلامات ، هو نفسه الصادر عن دار الفارابي ببيروت في عام ١٩٩١، بعنوان "نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل: مواجهة نقدية" . وكتابه "العنقاء الجديدة : صراع الأجيال في الأدب المعاصر" الصادر في عام ١٩٩٣ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب يمثل طبعة مزيدة من كتابه "صراع الأجيال في الأدب المعاصر" الصادر في عام ١٩٧١، وتتضمن الطبعة المزيدة ثلاثة فصول لم تشأ "دار المعارف" نشرها في الطبعة الأولى من "صراع الأجيال". وأما الطبعة الثانية من كتابه "أقنعة الإرهاب: البحث عن علمانية جديدة" والصادرة في عام ١٩٩٢عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فهي تتضمن فصولا كثيرة لا تحتويها الطبعة الأولى الصادرة في عام ١٩٩٠ عن دار الفكر.

(٣) رغم تصنيف كتابات غالي شكري إلى مجالين موسعين فإن من المفيد ملاحظة أن كتابته في الثقافة، وسوسيولوجيا الثقافة ، والقضايا الاجتماعية، والقضايا السياسية لها أهميتها في إضاءة عديد من جوانب فكره الأدبي وتصوراته النقدية ، والعكس ينطبق كذلك على كتاباته النقدية ، ولهذا يجب قراءة كتاباته جميعها في ضوء التفاعل بين مجالاتها ؛ فهي صادرة عن كاتب له مجموعة من المقومات الفكرية الأساسية التي كان يصدر عنها في كتاباته على تنوعها وامتدادها الزمني.